

arquitecturascerámicas

Edición al cuidado de Eduardo de Miguel Arbonés

© De esta edición: Cátedra Cerámica ETSAV, 2011

© De los textos: Sus autores

© De las imágenes: Sus autores

Artículo: "Habitante del silencio en Brasilia"

Título original: "Habitante do silêncio em Brasília", publicado en el periódico *Jornal de Brasília* el 2 de julio de 1998

Traducción: Blanca Pedrola Vidal

© Carmem Moretzsohn

© Fundação Athos Bulcão

Artículo: "Ilusión como estructura"

Título original: "Illusion as Structure", publicado en *Structure in Art and in Science*, editado por Giorgy Kepes

Traducción: Intérpretes de Conferencias, SL

© Richard Lippold

© 1965 George Braziller, New York

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

Editorial Universidad Politécnica de Valencia

Camino de Vera, s/n, 46022 Valencia, T. 963877012

Imprime: La Imprenta CG

ISBN: XXX-XX-XXXXXX-X-X

D.L.: XXXXXX



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



UNIÓN EUROPEA
Fondo Europeo de
Desarrollo Regional



cerámica
de españa

Una manera de hacer Europa

Arquitecturas cerámicas



2010

Índice

Presentaciones / 9. Joaquín Piñón Gaya, Presidente de Ascer **11**. Ana Llopis, Directora de la ETSA UPV / *Artículos* / **14**. El habitante del silencio. Athos Bulcão **44**. Ilusión como estructura. Richard Lippold **64**. Mis experiencias con Toni Cumella. José Ignacio Linazasoro / *Proyectos* / **76**. Enunciado. El límite y la luz. **80**. Movimiento estático. Victoria Benito, María Eugenia Fresneda **86**. El enigma de la sombra. Antonio Ferrández, Juan Antonio Torres **94**. El jardín de las relaciones. Kohya Takayama, Carlos Díaz **100**. Courtille. Mercedes Maravé, Francisco Javier Gallego **106**. Hacia las sombras. Marta Gómez, María Ponz **110**. Boing-Boing. Esther García, Daniel González **116**. Pin Space. Adalberto Báguena, Javier Cañas **122**. El límite de la luz. Antonio Cañizares, Pedro Gambín **128**. Luz, espacio y tiempo. Jordi Miragall, Ramón Riera **134**. Wall Diffuser. Patrick Taylor, María Josefa Baixauli **140**. Caleidoscopio. Borja Martí, Paula Porta **146**. Tejemanaje. Rocío Obartí, Ursula Strasser **152**. Zenit. Antonio Miranda, Beatriz Sahuquillo **158**. Explosión de color. Desemparats Moltó, José Antonio Boo **164**. Bisagras de sombra y luz. Jaime José Fuentes, Cristian García **170**. Circo. Paula Navarro, Azahara Rubio **176**. Sombra narrativa. Catalina Pilar Bas, Hugo De Pablo / *Actividades* / **183**

Presentaciones



Joaquín Piñón Gaya

Presidente de Ascer

Desde que la Cátedra Cerámica de la ETSAV comenzó su andadura en 2006, hemos asistido a numerosos cambios en el mundo de la cerámica. De ser un material cuyo uso quedaba asociado a un uso higienista y decorativo, vemos como las baldosas cerámicas hoy en día han evolucionado pasando a ser un material muy valorado en la arquitectura. Grandes arquitectos han elegido la cerámica para sus proyectos más emblemáticos: Patxi Mangado, Alejandro Zaera, Carlos Ferrater o Benedetta Tagliabue, entre otros, con una producción a medida. Pero también grandes profesionales están utilizando la cerámica de catálogo e industrializada con gran elegancia y armonía.

Esta positiva evolución es resultado de la combinación y suma de diferentes factores, entre ellos destacaría dos: el gran esfuerzo en I+D+i que la industria ha realizado para desarrollar productos más enfocados al mundo arquitectónico; y el mayor conocimiento, o redescubrimiento, del material por parte de los arquitectos. Es, en este segundo factor, donde la labor de la Red de Cátedras de Cerámica ha desempeñado un papel clave.

Curso tras curso, se ha desarrollado un trabajo de difusión de las características,

posibilidades y bondades de la cerámica entre los alumnos –los profesionales del futuro–; pero esta labor de transmisión ha trascendido los círculos universitarios alcanzando a la comunidad arquitectónica en su conjunto. A través de publicaciones como esta memoria, conferencias, concursos de proyectos, talleres, etc. cada vez son más los contagiados por la cerámica...

Con el anhelo de continuar descubriendo los límites –o no límites– de la cerámica, la Cátedra de Valencia ha diseñado un interesante programa para el curso 2009/2010: visitas a destacadas obras, conferencias en el ámbito universitario de profesionales que aportan su visión personal del material, etc. También, un año más se ha celebrado el taller intensivo de proyectos, este curso bajo el título “El límite y la luz”, cuyos resultados recoge esta publicación. Interesantes resultados que vienen a corroborar algo que, tanto la industria como quienes se acercan al material, ya intuimos: la cerámica no conoce límites ni fronteras.

Una vez más, mi enhorabuena a profesores, alumnos y a toda la comunidad que integra la Red de Cátedras. Gracias por vuestro esfuerzo y trabajo.

Ana Llopis Reyna

Directora de la ETSA UPV

El objetivo de esta publicación es el de presentar de manera resumida las múltiples actividades que la Cátedra Cerámica ha desarrollado durante el curso 2009-2010 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. La difusión del trabajo realizado amplía considerablemente el rango de acción de la cátedra, tanto entre los estudiantes de arquitectura como entre el público especializado. Las cátedras de empresa constituyen una importante colaboración entre la Universidad y el mundo empresarial. De esta unión salen ambas favorecidas. Por un lado, la empresa se apoya en el desarrollo tecnológico y la innovación que la Universidad le proporciona, como centro de investigación. Por otro, la Universidad, como centro de formación de futuros profesionales obtiene a través de esta fructífera relación, un contacto directo con la realidad del mundo empresarial.

Sin lugar a dudas, son estas las iniciativas que en estos momentos debemos respaldar y promover. Detrás de ellas está el trabajo, el talento, la imaginación, el deseo de intercambio y crecimiento, la necesidad de transformación y el empuje de nuestra universidad y nuestro tejido empresarial.

Las actividades de la Cátedra Cerámica se han vertebrado desde sus inicios con el fin de fomentar la formación de nuestros estudiantes en la investigación sobre los materiales cerámicos y sus aplicaciones, de forma que contribuyan de una manera eficaz a la innovación y a la capacidad creativa en el uso de dichos materiales dentro del ámbito de la arquitectura. Buena prueba de ello son los proyectos recogidos en esta publicación en los que a través de la investigación de las propiedades del material y sus formas de uso se llega a una propuesta siempre innovadora.

Felicitaciones a todos los que lo hacen posible.

Artículos

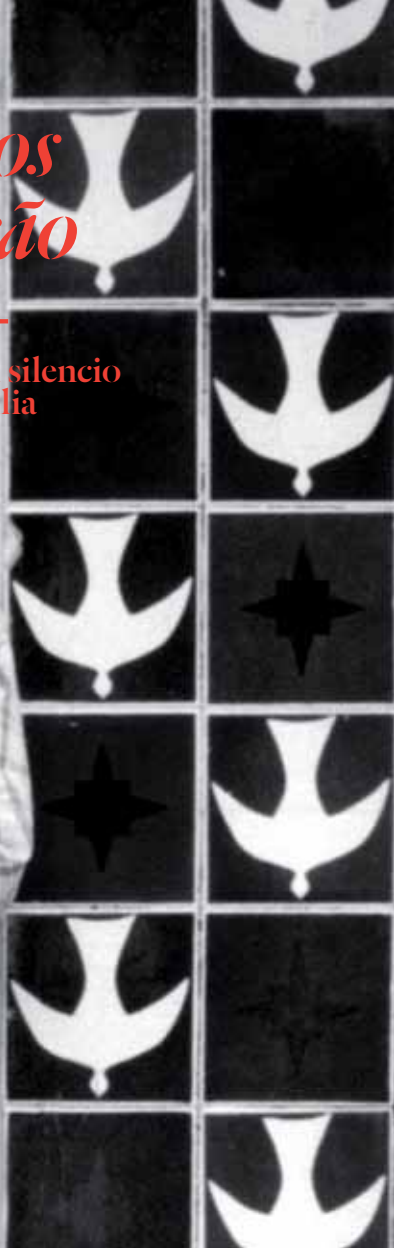


Iglesia Nuestra Señora de Fátima, Brasília (1957)
Arquitecto: Oscar Niemeyer. Panel de azulejos: Attilio Sulcão



Athos Bulcão

Habitante del silencio
en Brasília

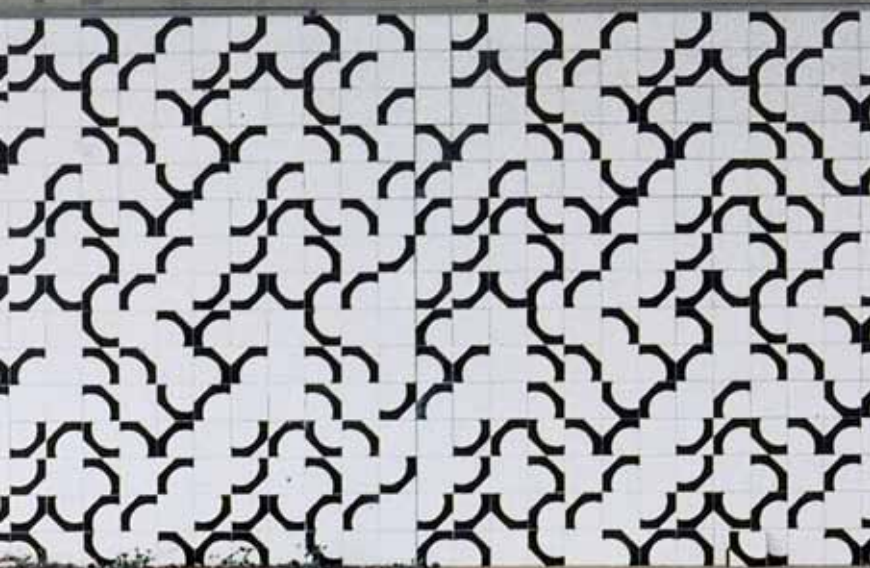


Entrevista
concedida por el
artista al periódico
Jornal de Brasília,
publicada el 2 de
julio de 1998.

*Carmem
Moretzsohn*

El entorno es tranquilo; una plaza medio parque confiere serenidad y frescor al edificio, similar a muchos otros del Plan Piloto en Brasilia. En el vestíbulo, un lienzo de Athos Bulcão es un símbolo de que no estamos en cualquier lugar. Llamo al timbre de un modesto apartamento en el 314 sur. Nos piden que esperemos. Quince minutos más tarde, disculpándose por el retraso, Athos Bulcão entra en la sala. Se mueve lentamente, las manos temblorosas y el cuerpo un poco curvado. “El fruto de la enfermedad de Parkinson”, informa.

Athos conversa con nosotros en una sala de estar sin pretensiones. Pocos muebles y algunos dibujos adornan las paredes claras. Al lado, una estantería acoge la lectura más frecuente del artista. *Don Quijote* de Cervantes, una biografía de Fellini y la Biblia. En los estantes están los mayores clásicos de la literatura occidental, cuidadosamente encuadrados. Al fondo, las máscaras colgadas remiten al artista a su infancia. Al principio de nuestra conversación, para romper el hielo, Athos le pide a su asistente que nos traiga una foto suya junto a su hermana mayor. No tendría más de cinco años de edad. Llevaba un traje de tirolés. Ahora está a punto de cumplir 80 años, pero sus ojos aún conservan la dulzura y la vivacidad de aquella infancia, preparados para celebrar su inocente carnaval. El artista de Brasilia sigue siendo aquel niño solitario.



Sede de la editorial Mondadori, Milán (1971)
Arquitecto: Oscar Niemeyer. Panel de azulejos: Athos Bulcão

¿El arte nace del silencio del artista?

Es un hecho que sin silencio una persona no puede oír nada interiormente. Pero depende del temperamento de uno. Yo decidí evitar las telenovelas de las 8, (ríe) y por ello, conseguí hacer una nueva serie de dibujos totalmente diferente. Antes dibujaba durante las telenovelas. Creo firmemente en la disciplina, en ir allí y hacer algo. Aún sigo imaginándome cuánta gente podría hacer pero no hace. No estoy en contra de las telenovelas, pero es simplemente que la gente es un poco demasiado dependiente de las tramas de las telenovelas.

Y el artista puede sacar conclusiones de esto...

El artista mira en su interior, intenta entender, indaga y decide. Pero todo es arte.

Una vez usted dijo que no se considera un artista.

No, no, no me considero un artista.

Entonces, ¿usted qué es? ¿Un filósofo?

No lo sé. Esto de estar siempre en primer plano, de aparecer, me da un...no puedo explicarlo. De hecho, cada vez entiendo menos las cosas. Ochenta años son para eso, para que la gente crea que las cosas son muy difíciles.

Bien, ¿podría hablar un poco de su formación artística?

Mi formación como artista plástico empezó con algo que no tiene nada que ver con el arte. Yo estudié medicina, pero esto no es nuevo para nadie...No sé; la infancia también marca mucho a la gente. Mi madre murió cuando tenía cuatro años y me criaron mis hermanas prácticamente, en un mundo de fantasía. A lo mejor tuve una relación con la soledad desde ese periodo de mi infancia. Cuando era niño siempre estaba solo.

¿Ve algún paralelismo entre la medicina y las artes plásticas?

No, en medicina disfrutaba mucho de los dibujos anatómicos, de cortes.

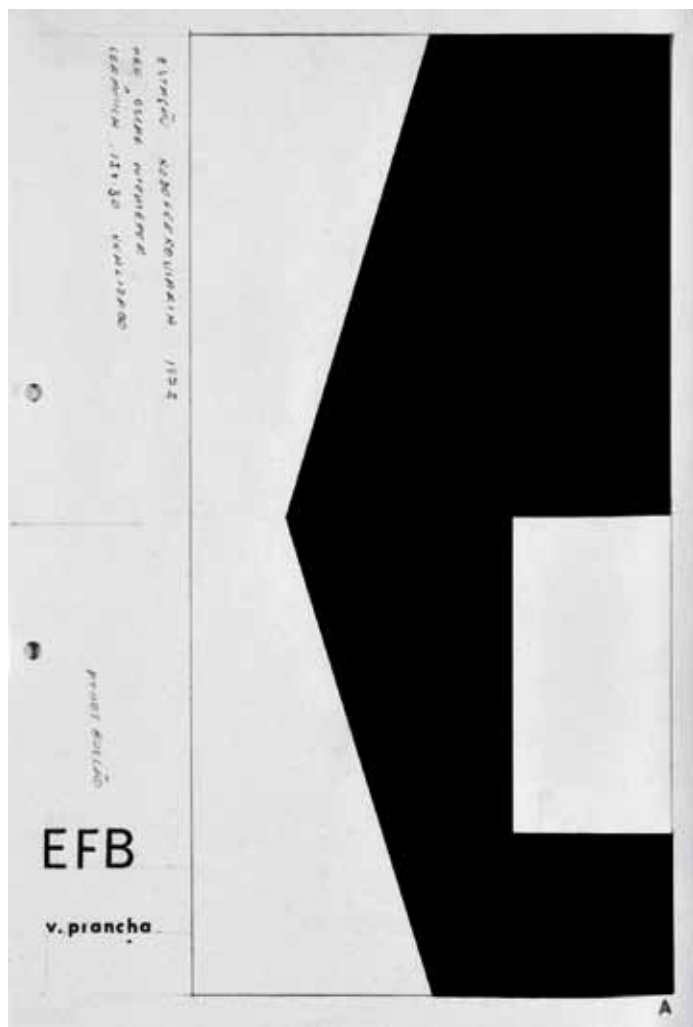


Centro de Formación de la Cámara de Diputados, Brasília (2003)
Arquitecto: Eício Gomes da Silva. Panel de azulejos: Athos Bulcão

Dibujé durante mucho tiempo y ahora he empezado a hacer dibujos influenciados por esas imágenes. Estos últimos trabajos que he hecho estaban un poco influenciados por el trabajo que hice en 1941. Hicieron una exposición de mi trabajo en Río a la que asistí. Fue una exposición que fue bien recibida, y quedé muy contento. Hice algunas obras que tenían la textura de tejido de papel, de células. Como un corte.

¿Y cómo despertó para las artes? ¿Cómo empezó el interés?

Pasó que yo estudiaba medicina y tuve que trabajar; también tenía un empleo. En el empleo, que era en el Ministerio de Trabajo, tenía dos colegas que estaban metidos en el mundo del teatro. Empecé a mirar más de cerca al artista por esto. A través de estos comediantes vanguardistas, y por medio de este ambiente, empecé a verlo todo de cerca. Ensayaban, por ejemplo, en el Palace Hotel de Río, que tenía tres galerías. Pero incluso antes de eso, mi familia siempre tuvo un vivo interés en el arte, pero como adorno. Era una cosa de Río, una larga tradición de la corte real. Era obligatorio ir al salón, yo conocía a todos los artistas académicos por su nombre. Era obligatorio ir a ver las compañías extranjeras, a la Comedia Francesa; era obligatorio ir a la ópera. Estaba a menudo en contacto con programas de adultos por mis hermanas. Incluso llegué a ir a las matinés del teatro lírico, que es algo muy antiguo de Río. Iba a ver al actor Procópio Ferreira a la edad de diez años y me gustaba mucho. También me gustaba mucho la ópera. Mi hermana mayor había reprimido una carrera de cantante. Tenía una voz bonita, de registro bajo, pero no tenía volumen de voz. Cantaba muy bien. Aún está viva; cumplirá 95 años el día siguiente que yo cumpla 80. Cuando llegaba la temporada de ópera, ella quería escuchar ópera. La casa donde vivíamos era una casa muy grande y teníamos uno de esos gramófonos que la gente usaba. Me acuerdo de escuchar Caruso cuando era muy pequeño. Pero me acuerdo haber estado fascinado con *Carmen*. Me acuerdo muy bien de la cantante Gabriela Besanzoni Lage, una cantante lírica italiana que se casó en Brasil y se estableció aquí. Ella fue quien dio origen a la Escola de Artes Visuais do Parque Lage en Río.

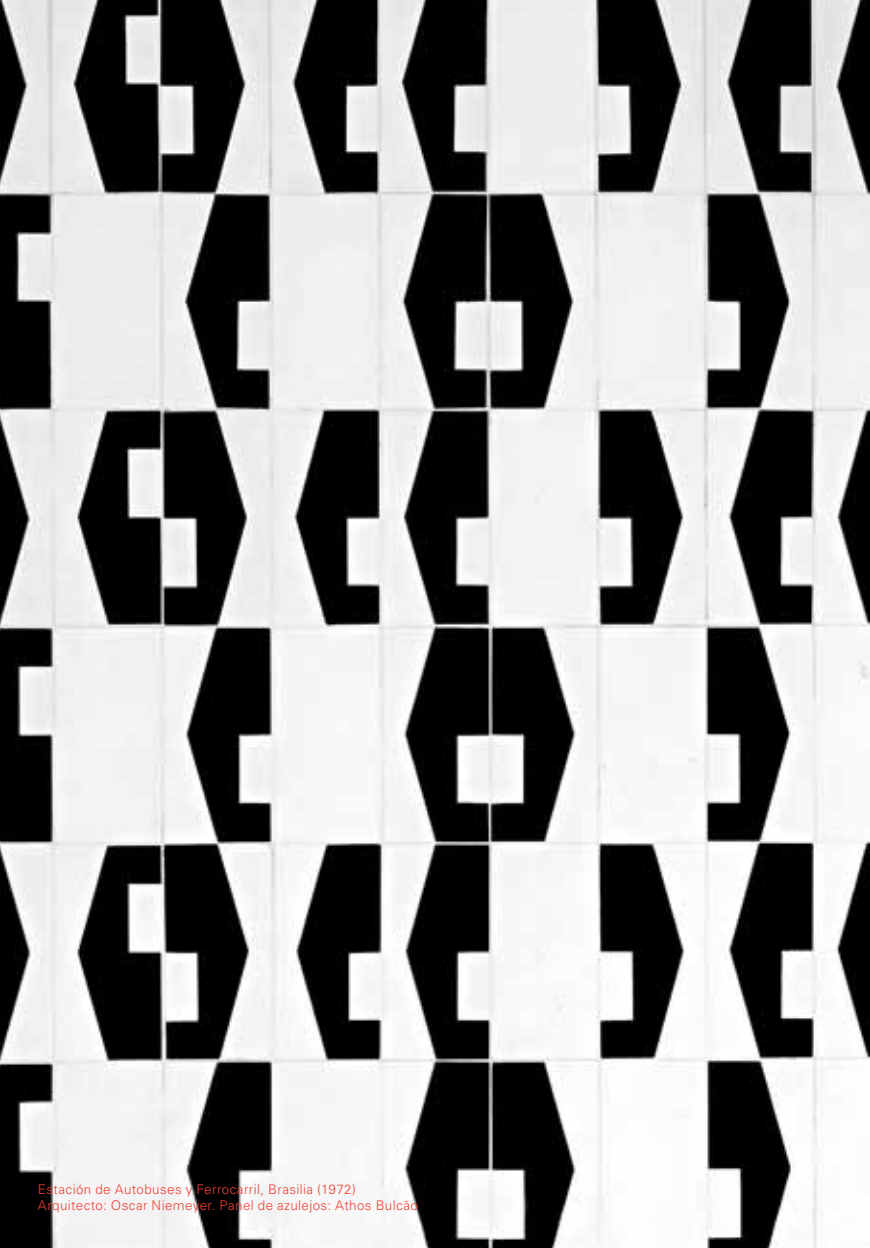


Estudio para un panel cerámico en la Estación de Autobuses y Ferrocarril, Brasilia (1975).
Tinta china sobre papel: Athos Bulcão

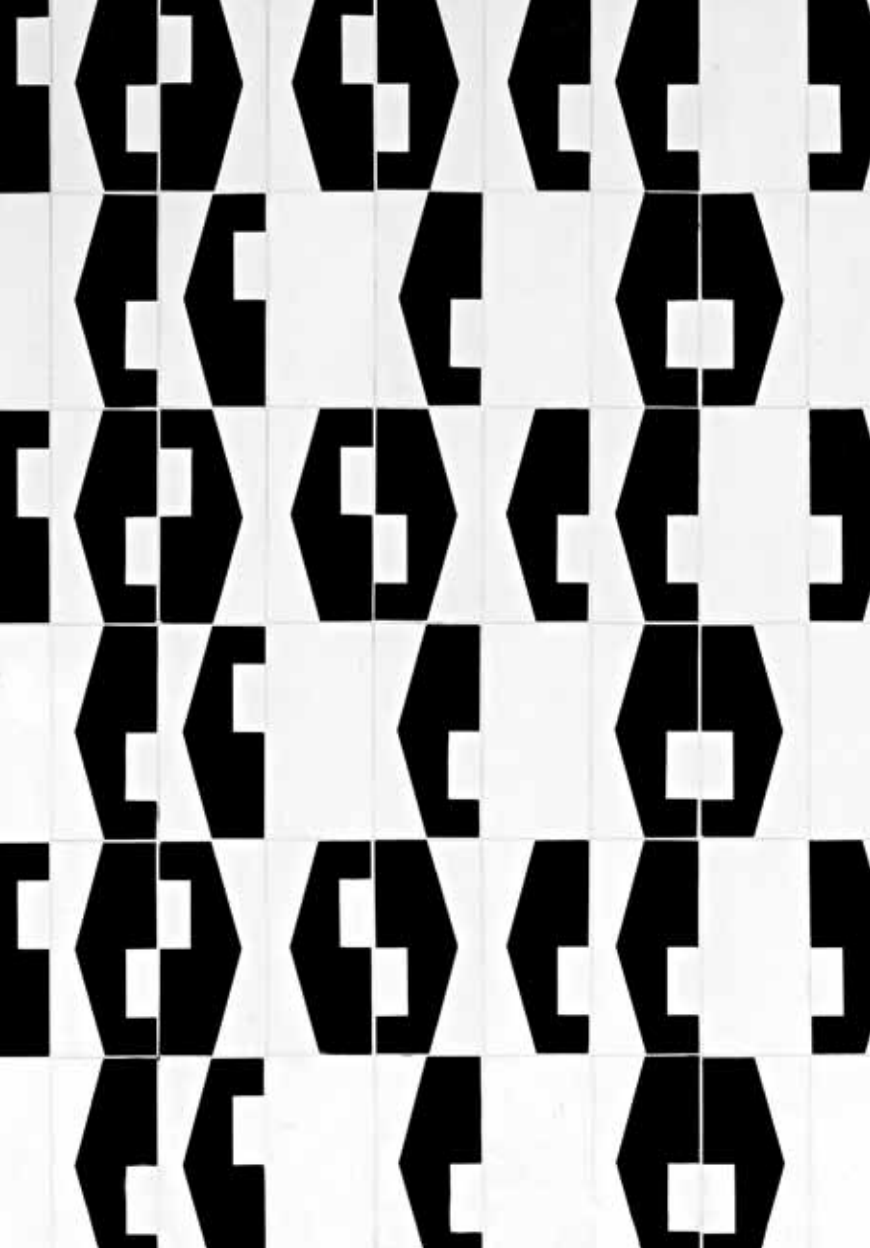
Ella interpretaba el personaje principal y tenía una voz impresionante, que iba de soprano dramático a bajo. Llegaba a asustar. Este asunto de Besanzoni es divertido. Me acuerdo de escuchar *Carmen*. Vivíamos en el barrio de Tijuca y, en verano, había el hábito de ir a la playa de Copacabana en coche. La gente hacía lo que yo llamaba corso, que los que vivían en el barrio lo llamaban footing. Pero los que eran de otros barrios y tenían coche iban a pasear al frente del mar. En una de esas ocasiones vi a Besanzoni en un automóvil y nos cruzamos varias veces. Ella estaba sentada en un fantástico coche, medio abierto, con la capota hacia atrás. Era como una reina, toda de blanco, con un turbante plateado y un collar de perlas. Y mis hermanas decían: "Mira el collar que el señor Lage le ha regalado". En fin, toda esta trivialidad era parte de Río. Me gustaba mucho esa fantasía de ver en carne y hueso aquella voz exquisita (risas). Estoy solo parloteando, pero es para dar una idea de cómo era Río de Janeiro. Mis hermanas iban a la ciudad una vez a la semana, cuando no tenían colegio por la tarde. Íbamos al centro a ver las tiendas y tomar helado. Río era una imitación de París en una escala ridícula; la calle Uruguiana correspondía al Boulevard de La Madeleine, donde estaban todas las pastelerías. Siempre variábamos de pastelerías. Siempre iba con mis hermanas a para asistir al teatro lírico o al cine.

Entonces fueron sus hermanas quienes le iniciaron en el arte...

Sí, fue quizás a causa de mis hermanas el que yo estuviera acostumbrado al arte desde una edad temprana. Mi hermano tenía once años más que mi hermana mayor; era discutidor y se peleaba frecuentemente, jugaba a la pelota y llegaba a casa cubierto de sangre. Era otro caso. Cuando empecé a frecuentar estos espacios otra vez, a causa de mis dos amigos de teatro, conocí varias personas muy interesantes. Un día, después de una exposición, entré en una librería de arte y estaba viendo un libro. Había un hombre joven a mi lado que no paraba de mirarme. Yo dije: "¿Quiere ver?" Él dijo que sí. Entonces me preguntó si me gustaba pintar. Le contesté que no me gustaba; que había sido un estudiante de medicina hasta hacía poco y que no estaba seguro de lo que quería



Estación de Autobuses y Ferrocarril, Brasília (1972)
Arquitecto: Oscar Niemeyer. Panel de azulejos: Athos Bulcão



hacer, pero que estaba pensando en teatro, escenografía, etc. Entonces me preguntó si me gustaba el arte y le dije que me gustaba ir a las exposiciones de pintura. Me preguntó si había visto algo que me gustara especialmente. Le dije que tenía gran admiración por un artista cuyo trabajo acababa de ver. No conocía a nadie en las artes plásticas. Él era Scliar, Carlos Scliar. Y gracias a él conocí a otras personas importantes. Conocí a Burle Marx, por ejemplo, Jorge Amado, Pancetti, Da Costa. Un buen grupo.

¿Siempre cita a Portinari como referencia?

Al principio siempre fui muy formal con Portinari; él era muy importante. Esto fue hasta que alguno de mis amigos me llevó a su casa un domingo. Esto ya fue casi en 1945. Y nos hicimos muy buenos amigos. Una vez, mandé unos cuadros para una selección para una exposición en Argentina y me desestimaron. Portinari se puso furioso, pensó que era absurdo, entonces hablamos y hablamos, y de repente dijo: “¿Te gustaría trabajar en Belo Horizonte, con el equipo en la iglesia de São Francisco da Pampulha?” Entonces fui.

He leído que, para usted, Portinari era una referencia en el uso del color.

Portinari me enseñó mucho, me ayudó a entender los cuadros, a analizar cómo estaban hechos. El arte europeo está muy pensado. Alguien puede preguntar: “¿Y Van Gogh?” Van Gogh fue muy decisivo al hacer sus pinturas de la forma que las hizo, con sólo tres, cuatro o cinco colores. Y esto es algo técnico, que ayuda al pintor. Antes de hacer un cuadro, elijo los colores que voy a usar, raramente añado otros. Todo está previamente pintado.

Ya veo, pero estaba hablando de ese grupo con Scliar, Burle Marx, etc. ¿Fue entonces cuando todo empezó para su carrera artística?

Conocí a Scliar y a Burle Marx en 1939. Yo era uno de los más jóvenes

del grupo. Scliar y yo éramos los más jóvenes. Pero no sé. Todo era un poco al azar, simplemente fluye, ¿verdad? Dejarse llevar.

Entonces vamos a hablar del encuentro con Niemeyer.

Solía dibujar en la casa de Burtel Marx; finalmente, ayudaba a estirar lienzos, a hacer cosas artesanales como esa para aprender a pintar sobre lienzo, siguiendo la forma del personal de Portinari. Un día, estaba haciendo unos dibujos en guache y Oscar vino a hablar sobre algo con Roberto, y dijo: “¿Qué es eso?”. Le respondí, y dijo: “Ah, qué bonito. Vamos a hacer un azulejo con esto”. Fue Oscar quien me orientó más al principio con los problemas de visualidad, espacio, y distancia. Eso lo aprendí con él. Una vez dijo que Lucio Costa le había puesto en el camino, en la vía, en la manera de dibujar. Y fue Oscar quien me puso en el camino, en términos de pensar en arquitectura.

¿Y fue ésta una asociación como la de Nino Rota y Fellini, como usted dijo una vez?

Un poco más tarde, llegué a verlo como si hubiera tenido la oportunidad de trabajar con un gran cineasta, porque es un poco como cine y un poco como música. Tengo algunos trabajos que son muy musicales; parecen tener ritmo. Me gusta pintar dejando un color detrás del otro, creando algo un poco misterioso.

¿Cuál es la receta para este casamiento perfecto entre arte y arquitectura?

Yo pienso que mi actitud ante esto ayudó. El primer asunto es no dejar que parezca que el edificio fue hecho para tener esa decoración en el frente. Uno necesita sentir que es necesaria, en términos de resultado de proyecto, asegurar que no acaba pareciendo como un adorno gratuito, del tipo: “Voy a ir allí y lo voy a decorar”. El resto es un poco de sentido común, que creo que está faltando. Estoy asustado de la cantidad de diseños de hoy en día, con una cosa al lado de otra. Todo está mezclado y no se puede ver nada.



¿No será esto una influencia de la estética norteamericana? ¿Algo parecido a Dallas?

Lo es; la influencia norteamericana es inevitable como masificación. Pero los edificios en Nueva York son muy bonitos. El problema es que lo que llega aquí es de una horterada total (risas). Esta apreciación del mal gusto también tiene un lado divertido, porque el estilo neoclásico era muy convencional, muy aburrido. Me parece muy divertido el mal gusto, siempre que no nos obliguen a vivir con él (risas).

Los creadores de Brasilia – Niemeyer, Lucio Costa – concibieron Brasilia, pero nunca vivieron aquí. Usted vino durante ese periodo y nunca dejó la ciudad. ¿Por qué?

Para mi fue muy fácil quedarme. Vine durante un periodo en el que tenía dificultades económicas. Trabajaba en diseño de interiores y lo odiaba. No aguantaba más. Cuando Oscar me llamó para colaborar, pensé que era algo para un periodo de tiempo largo, y yo que estaba soltero, sin familia ni nada, era mucho más fácil.

Fue una oportunidad de aventura...

Me gustaba mucho la ciudad. Me quedé hipnotizado con aquella falta de paisaje, el cielo, esta inmensidad. Fue fácil adaptarse, por causa de la parte de mi infancia. Mi madre tuvo tuberculosis (como era común en aquel tiempo). Vivíamos en una casa en las montañas en Teresópolis, que tenía el clima ideal para ella. Nací el año de la Gripe Española. Ella descendió a Río para el parto. Nací en la calle Catete, pero sólo estuvimos allí durante unos veinte días. Después, volvimos a vivir a las montañas, respirando el aire puro de montaña. Tal vez vi algo que me recordó a Teresópolis aquí. No sé. La infancia marca mucho a la gente. Pensé que era muy natural vivir aquí. Para trabajar, aquí se estaba muy bien, ahora ya no es así, pero lo era entonces.



Mercado das Flores, Brasília (1983)
Arquitecto: Carlos Andrade. Panel de azulejos: Athos Bulcão



Entonces, ¿lo que le encantó de aquí fue la falta de paisaje, la ausencia?

Creo que fue la sensación de espacio. No sé. Tenía muchas oportunidades aquí que quizás no las hubiera tenido si hubiera vuelto a Río.

¿Qué piensa que fue mal aquí? ¿Cuál diría que fue el cambio más serio?

Es muy difícil hacer comentarios sobre esto porque hay una evolución en los hábitos, en las costumbres. Hay muchas cosas que han cambiado entre entonces y ahora... La gente se queja sobre los coches ahora en Brasilia. Bien, ¿cómo iba uno a prever, en 1957, cuando los coches aún eran importados, en lo que iba a devenir la industria automovilística en Brasil? A mi me gusta la ciudad, creo que el trazado es muy bueno; he empezado a preocuparme un poco a que empiecen a hacer intervenciones. Hay un punto, cuando se camina a lo largo del eje pequeño, donde uno solo ve árboles y edificios apareciendo por detrás de ellos, parece un parque. No es una ciudad: es un Central Park enorme, con gente viviendo entre los árboles. Esto no existe en ningún lugar del mundo. Pero análisis más complicados tienen que tener en cuenta la política, la pobreza, la permanencia del problema de escasez de agua...

¿Cree que este trabajo que está desarrollando ahora con el arquitecto Lelé (João Filgueiras Lima) está al mismo nivel que su asociación con Niemeyer?

Sin ninguna duda. Es una asociación muy cercana. Hay una unidad que nace de la misma generación, basada en Oscar y en Lucio Costa. Hay mucha coherencia de pensamiento. También es muy gratificante saber que se trata de un hospital, un colegio. Es bueno trabajar para cosas colectivas. No hay nada más terrible que decorar casas para la gente rica. La persona se convierte en el esclavo de la ama de casa. Acontecen los mayores absurdos. El cliente ve algo en casa de un amigo y quiere tener uno exactamente igual. En el Sarah (Red de Hospitales de Rehabilitación), puse algunos bichos (esculturas en forma de animal) a lo largo de

los pasillos. Estos se hicieron con la mente de los niños. Los niños a veces están allí para varios meses, entonces cuando pasan en su camino hacia el exterior para tomar el sol, quería que vieran algo ligero; a ellos les gusta; crean una relación afectiva (con las piezas). Es fantástico.

**¿Por qué piensa que estas dos asociaciones funcionaron tan bien?
¿Ha habido casamiento de ideas?**

Eso creo, también por la manera de concebir un proyecto, por la simplicidad.

Continuando con la pintura, ¿qué influencias destacaría en su obra?

Estoy influenciado por pintores que me gustan mucho, como Paul Klee, Matisse, que influyeron en mi concepto de color. Pero mi abanico de influencias es muy amplio. Estos últimos dibujos tienen influencia también del carnaval. Conocí bien a Noel Rosa, el cual era amigo de mi hermano. Cuando se acerca el carnaval, la gente tiene batallas de confeti en la calle Maxwell, la calle de los artistas. Estas batallas se muestran aquí. Después, leyendo Nelson Rodrigues, quien también vivió durante un tiempo en el mismo ambiente, vi aquellas crónicas en las que hablaba sobre cómo todo el mundo iba a ver el ombligo de la Odalisca. Yo también hice algún dibujo en blanco y negro en una serie que llamé *Olhar da Odalisca* (risas). Son bromas privadas...

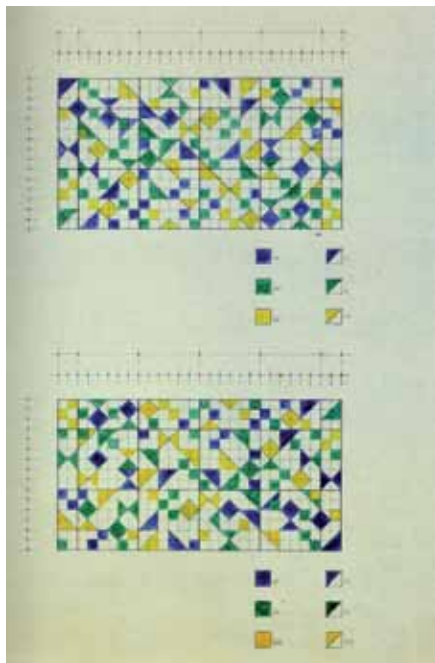
¿Qué pintores estima más?

Me gusta lo mejor de lo mejor. Picasso, Matisse, Morando, Klee, James Ensor, Van Gogh, naturalmente, Cézanne. No entiendo algunas cosas que hoy en día están sobrevaloradas. Basquiat, por ejemplo, es muy bueno, pero quizás hay una sobrevaloración.

¿Y el trabajo con las máscaras?

Creo que tengo algún tipo de asunto con este tema. Creo que mi relación con mi madre me inspiró. La idea me vino al final de la película

Estudio para un panel cerámico en el Intercambiador de Lapa, Salvador (1981)
Lápiz de color y tinta china sobre papel vegetal, Athos Bulcão
Intercambiador de Lapa, Salvador (1981)
Arquitecto: João Filgueiras Lima, Panel de azulejos: Athos Bulcão







2001: Una odisea en el espacio, la parte con el feto. Y son fetos, están encerradas dentro del vientre; imagino que es una indagación sobre el origen biológico. Son pensamientos que tengo, creo que es una posibilidad. La intención es hacer un objeto, jugar con la antropología, con los orígenes físicos. Estaba en París en 1971, en el Musée de l'Homme, visitando el museo de arqueología, y no paraba de pensar que aquello eran excavaciones, que el material de las piezas era de una extraña belleza. Pensé en hacer una exposición con máscaras que pareciesen hechas de materiales extraños. La exposición se llamó *É Tudo Falso*, un juego con la cuestión de la obra de arte. La obra de arte es una ilusión. En primer lugar, porque no sirve absolutamente para nada, que es la parte fascinante. Después, ¿cómo puede uno decir cuándo la obra de arte es verdadera y cuando es falsa? Entonces, yo quería despertar el interés en el observador, la curiosidad en saber el material con el que estaban hechas.

¿Y su experiencia como profesor en la UnB (Universidad de Brasil)?

La disfruté mucho. Esto fue cuando la universidad empezaba a ser construida y había un gran entusiasmo. Los alumnos realmente disfrutaban de la experiencia de estudiar conmigo. Fue algo muy estimulante, digamos, y fue interrumpida abruptamente. Dimitimos en protesta. Nunca llegué a ser arrestado, pero era francamente de izquierdas. Lo único que nunca fui políticamente activo. La fundación de la universidad fue una segunda epopeya. Al principio, había fondos de la ciudad; luego se implantó la reforma de enseñanza. Vimos este colapso, a pesar de haber estado bien encaminada.

Habiendo permanecido aquí y siendo miembro del equipo que concibió Brasilia, por tanto también de izquierdas, ¿sintió alguna presión sobre su trabajo durante la dictadura militar?

Durante el régimen del coronel Prates, sentí mucha presión. Tanta que Oscar, siendo el ser humano increíble que es (además de todas sus otras cualidades, es muy solidario con sus amigos) sintió esa presión y



La invasión de los marcianos (1952). Fotomontaje: Athos Bulcão

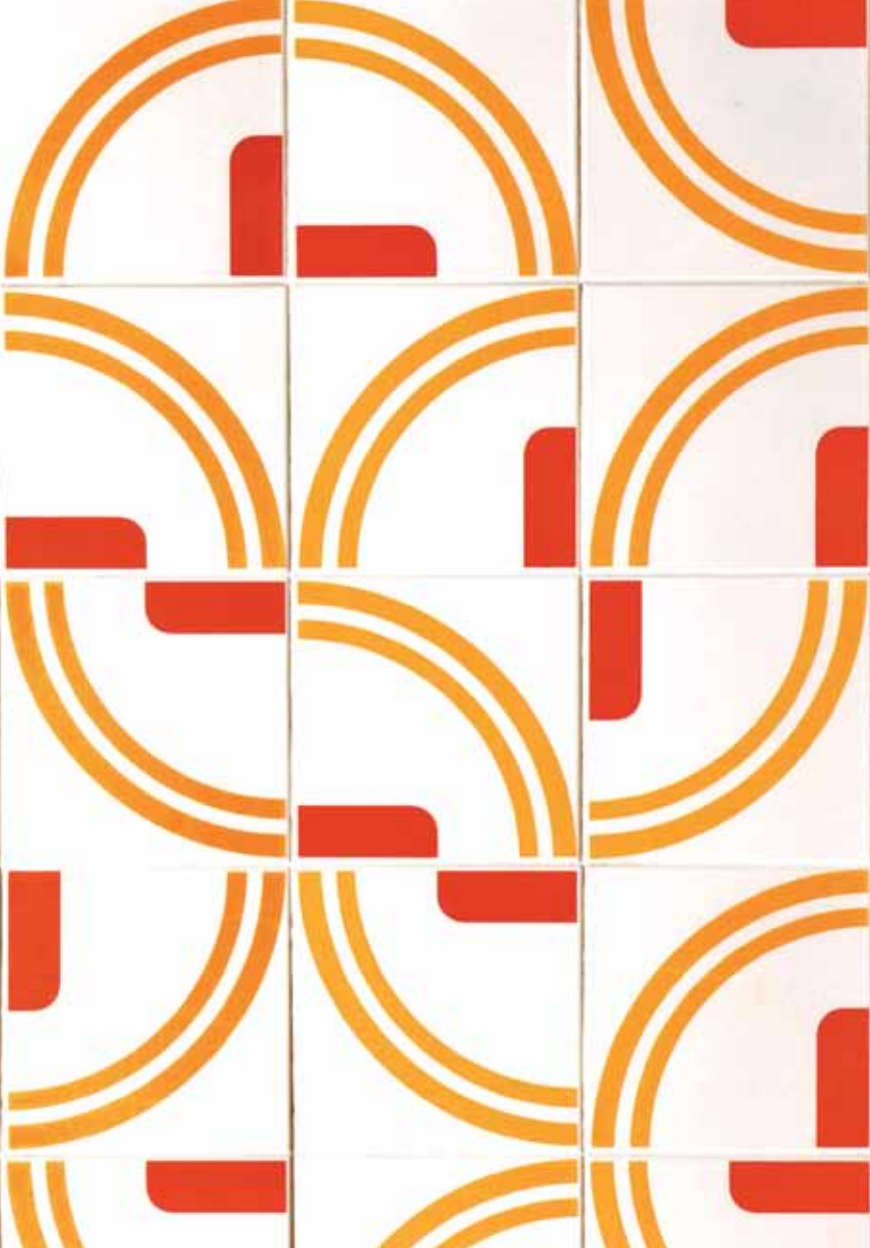
me invitó a trabajar en el extranjero con él desde 1971 hasta 1973, en Algeria y Francia. Antes, esto era algo impresionante. Fui a trabajar y no había nada que hacer. Entonces hubo ese letargo. Finalmente, en 1966, me dirigí al Departamento de Edificaciones y me llamaron para hacer el relieve del Teatro Nacional.

Fue pionero en el área del fotomontaje...

Hice una larga serie de fotomontajes desde 1952 hasta 1955, porque después empecé a hacer fotomontaje aplicado a la arquitectura. Hacía fotomontajes grandes. Aquel fue un periodo en el que estaba pasando una crisis de identidad. Acababa de volver de Europa, donde había estado con una beca y me di cuenta que no podía vivir de la pintura. Estaba haciendo decoración de interiores y no me gustaba mucho. Entonces me apeteció algo que no era ni fotografía, ni teatro, ni cine. Empecé a recortar figuras y colocarlas una al lado de la otra. Es un ejercicio de composición. Es algo que quizás esté relacionado con el cine en mi mente, al movimiento. Me imaginaba cortometrajes entorno aquello.

Como estamos hablando de cine, ¿Quién es el gran maestro del cine en su opinión?

El maestro norteamericano, el verdadero maestro, es John Ford. Pero hay otros maestros como Jean Renoir, Fellini, quien admiro enormemente, Marcel Carné, Orson Welles, y más recientemente, Walter Salles Jr. ¡Qué película más bella *Central do Brasil!* Antes había mucho de esto, pienso que ahora no, pero se creía que alguien tan rico sería incapaz de hacer algo con tanta sensibilidad. Era absurdo. Proust tenía que ser lo que era para saber lo que sabía. Es lo mismo con el joven Walter... El hecho de que estudiara en inglés y alemán ayudó muchísimo, desde luego. Por ejemplo, yo podía haber tenido una educación más humilde, pero no la tuve porque mi familia tenía posesiones, que más tarde perdió. Creo que haber visto tanto teatro, tantas cosas, fue magnífico, gané mucha intimidad con la existencia. Pero había mucho de este prejuicio absurdo, en gran medida ahora perdido.



¿Cree en Brasilia? ¿Cree que seguirá siendo capaz de producir arte innovador y pensante que inflencie el país?

No creo que podamos esperar todo esto de Brasilia hoy en día, quizás en el futuro porque una ciudad tarda tiempo en asentarse. Lo que más se parece a lo que queríamos para Brasilia es, por un lado, Belo Horizonte. Pero, ya tiene más de 100 años. No es mucho, pero produce buenos e importantes artistas. Tiene tradición.

¿A quién destacaría de las artes plásticas brasileñas actualmente?

Alguien que está muy ligado a Brasilia, Babinski. También me gusta mucho Tunga, Waltércio Caldas, Rubens Arruda, Daniel Senise, Amelia Toledo, Tomie Ohtake y también Jac Leirner. Hay muchos.

¿Se considera una persona religiosa?

Me considero religioso. Soy católico y siempre voy a misa. Veo una cierta exageración en esos coros, esas masas jóvenes, hay una superficialidad un poco aflictiva. Una manía de cantar y aplaudir. Echo de menos el silencio de la masa. La gente se excita. La iglesia está tomando una actitud pragmática en mi opinión, en contra de las provocaciones de pastores como Edir Macedo. A veces me molesta un poco.

A veces se dice que el proceso de globalización puede dañar la creatividad individual del artista. ¿Qué piensa?

La orientación cambia mucho, pero creo que no. Esto es porque cuando algo es realmente bueno, aguanta ante cualquier circunstancia. Todo se reduce al dicho de Andy Warhol, que todo el mundo quiere sus 15 minutos de fama. Es un poco de eso (risas).

Para concluir, estaba leyendo una crítica sobre su trabajo que decía que usted intentaba ser libre y contenido, sinuoso y recto, que su arte nace de la quietud pero que es una turbina de creatividad.

¿Se ve realmente en esta dualidad?

Creo que fue un elogio exagerado, pero lo considero como un elogio. Creo que uno empieza a dibujar, a hacer una línea de esta manera, otra de esta otra, y de repente algo emerge que no habías imaginado que iba a ser. Esto es también de alguna manera atractivo. La creación es realmente misteriosa. No sabemos porque hacemos algo de una forma u otra.

¿Es arriesgada?

Es arriesgada, pero nunca pasa nada. ¿Qué podría pasar? Debería caer un rayo en la cabeza de ciertos artistas (risas).

¿Una iluminación?

No, un rayo fulminante mismo (risas)...El otro día estaba pensando sobre estos argumentos con Jânio Cuadros y había este individuo que dijo que sufría de "apoteosis mental" (risas)...Esto es lo que ocurre con algunos artistas: mucha gente con apoteosis mental.

Athos Bulcão (1918-2008). Artista plástico brasileño, estudió dibujo y litografía en la Académie de La Grande Chaumière en París. Trabajó como asistente de Candido Portinari en la construcción del panel de azulejos de San Francisco de Asís en la iglesia de Pamulha, en Belo Horizonte. A la vuelta de París empezó a trabajar en el Servicio de Documentación del Ministerio de Educación y Cultura en Río de Janeiro y posteriormente se trasladó a Brasilia, donde colaboró con varios arquitectos, entre ellos Oscar Niemeyer y João Filgueiras, diseñando paneles de azulejos para los edificios de la nueva ciudad.

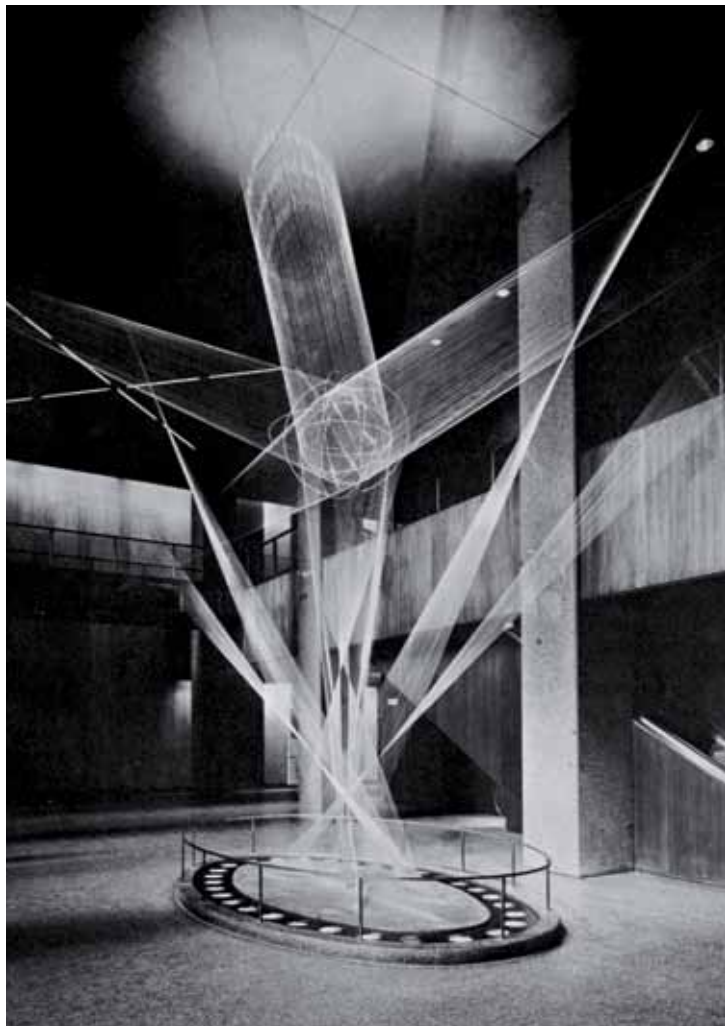




A black and white photograph of a man, identified as Richard Lippold, looking upwards. His right hand is raised, palm facing forward, and is positioned against a complex, three-dimensional wireframe structure that resembles a cube or a similar geometric form. The lighting is dramatic, highlighting the contours of his hand and the metallic texture of the structure. He is wearing a watch on his left wrist and a striped shirt. The overall mood is one of intellectual pursuit and artistic exploration.

Richard Lippold

Ilusión como estructura



Richard Lippold. Flight (1963). Pan-Am Building, New York

La estructura es ilusión. Este hecho constituye la mayor de las numerosas maravillas del siglo. Por primera vez en la historia, el Hombre es capaz de demostrar (o al menos está a punto de hacerlo) que todos los medios de los que se ha servido para definir la naturaleza de la naturaleza –y, por tanto, la suya propia – responden a la ilusión que le brindan sus exiguos sentidos y sensibilidad. Sus definiciones, cálculos, análisis, medidas, descripciones, propuestas, evidencias, respuestas, certezas (incluso incertidumbres y preguntas) cambian incesantemente. Todo ilusión. Hasta la desilusión que le provoca se convierte en ilusión. Pocas décadas atrás, tales aseveraciones se hubieran circunscrito a la mística oriental; ciertamente no las hubiera manifestado un artista (y mucho menos un científico) occidental. Sin embargo, yo, en tanto en cuanto soy un artista occidental, fundamento las presentes observaciones, no en la mística budista zen, tan de moda, sino en mis hallazgos, prácticamente idénticos a los que conoce la ciencia occidental, si bien expresadas de otro modo.

Casi podría afirmarse que esta era de desilusión es, en realidad, una era de disolución. La rápida sucesión de teorías que la ciencia ha hecho añicos deja al científico sumido en un mar de dudas sobre el significado de *cualquier cosa*, más allá de su momentánea verbalización. Un premio Nobel de Ciencia, veinteañero, aseguró hace poco en un simposio celebrado en el Massachusetts Institute of Technology que, hoy en día, los acontecimientos en el campo de la física acaecen tan deprisa que no acertaba a entender nada de lo que decían los “jóvenes”.

¿En qué se fundamenta la disolución? En la medida en que puedo comprenderlo, siendo lego en la materia (aunque como artista lo “sé” desde hace mucho tiempo), lo que parece haberle ocurrido a la comprensión de la estructura de la materia (el mismo proceso se aplica también a las estructuras psíquicas, sociales y filosóficas) es que, por cada intento de describirla desde un punto de vista, se manifiesta otro. Por ejemplo, justo cuando se nos describe la partícula más minúscula, ésta pare-



Richard Lippold. Detalle de Flight (1963). Pan-Am Building, New York

ce desvanecerse o, al menos, se diría que transfiriere su “verdadera” existencia a otra área de “realidad” (por ejemplo, pasa de ser materia física a energía eléctrica). Recientemente, se ha establecido la hipótesis de que la partícula eléctrica más menuda es un diminuto espacio que se comporta cual torbellino, como el vórtice de un derviche giratorio, que desprende un subproducto, energía, cuyas formas ilusorias (ondas, impulsos eléctricos) interpretamos como “materia” mediante nuestra limitada percepción. Desde mi infancia, hemos pasado de “saber” que químicamente el organismo está compuesto en un noventa y cinco por ciento de agua, a la “certidumbre” de que ¡físicamente, somos un cien por cien de espacio “vacío”!

No obstante, quizás solo parezca que los vórtices de escasa entidad de nuestra “estructura” atómica giran, o incluso constituyen lo que denominamos espacio, por mor de nuestro limitado intelecto. A pesar de que pueda decirse que los vórtices dan vueltas sobre su propio eje, en la actualidad sabemos que el movimiento es relativo, y su velocidad puede ser tal que también se encuentren inmóviles, como nos han explicado que sucedería si “viajásemos” a la velocidad de la luz. O su movimiento en el espacio, que “sabemos” que es infinito e ilimitado, implicara que, en realidad, no van a lugar alguno, pues no hay un “donde”. Ya no es posible preguntar “¿dónde?” ni “¿cuándo?”. (Al tiempo que escribo estas líneas, un astronauta se dirige a fecha de veintiuno de febrero rumbo al veinte de febrero; va y vuelve, ¡no una, sino varias veces! Dado que no podemos preguntar “dónde” ni “cuándo” está, ¿acaso podemos siquiera inquirir “qué” es?) Así pues, por un lado parecería que hubiésemos llegado empíricamente al mismo punto de vista religioso que ya nos advirtiera, tiempo ha, de que “todo es vanidad”.

Por otro lado, en el instante en que toda materia, toda identidad de espacio y tiempo se desvanecen en el gran “vacío” del espacio, la ciencia sospecha, al observar la tendencia de la naturaleza a la simetría, que el espacio no puede ser vacío. Aparentemente parece “vacío” solamente

por su precario acceso a sus propiedades “totales”. Supuestamente, el espacio se halla *colmado* de materia y antimateria, conjeturadas y por lo tanto, inconmensurables hasta el momento. Según informes recientes, tenemos la suerte (o mala) de conformar las ruinas de la guerra que continuamente libran materia y antimateria; ruinas que llenan los intersticios de un espacio cuyas partículas mínimas detectables no son más que un mero residuo inerte de la batalla. Somos como los lemmings más lentos, que esquivan el suicidio gracias a su letargo natural; o, al menos, eso son nuestras partículas atómicas, si es que, como Hombres “completos”, deseamos eximirnos de culpa de esta nueva situación. Mas poco consuelo debiéramos encontrar en el hecho de que “existamos”, pues nuestras partículas más minúsculas son bien cenizas, bien pacifistas.

De nuevo, afrontamos una nueva versión de una dualidad que nos resulta familiar: todo o nada. Al igual que en dicotomías referidas previamente, inocencia o experiencia, honra o deshonor, reeditan la culpabilidad por dudar.

Sin embargo, ¿se trata de dicotomías? ¿Acaso “todo” no pudiese ser “nada”, y “nada” ser “todo”? Girar apenas unos grados la inflexible bisagra de la percepción humana, permite observar las aparentes dicotomías de manera distinta. Éstas existen porque lo que denominamos naturaleza siempre arroja paradojas. Como ya se ha señalado, la naturaleza es propensa a la simetría, pero presenta también una aversión a la misma inversamente proporcional, por los efectos del azar en la interrelación de todas las cosas. Así pues, las “leyes” naturales (plantamos un roble; no da monos) se ven modificadas por las eventualidades que sobrevienen a la existencia (puede que las lluvias lo despojen de bellotas, que los enemigos las consuman, o que los amigos se alimenten de ellas). Las “leyes” constituyen la forma ideal (el “vacío” potencial del espacio, eterno y estático), mientras que el “azar” modifica dicho ideal (la guerra nunca vista entre materia y antimateria, que cargan una contra otra y dan forma al “espacio”).

Juntas, la paz y la guerra, el vacío y la plenitud, son responsables de la existencia de la forma.

Así, a la postre, la ciencia (más tarde que el arte y la filosofía) nos ha situado frente a frente a la necesidad de percatarnos de que no podemos elegir entre el vacío y la plenitud, y pretender seguir con vida, porque son la misma cosa. He intentado expresar esta situación visualmente por medio de cuatro de las seis imágenes de este artículo.

Las dos primeras páginas son blancas ("vacías") y las últimas dos, negras ("plenas"). En términos gráficos, son las cualidades más opuestas que concibo para plasmar mi argumento. ¿Pero qué son en realidad? Por supuesto, las páginas en blanco arrojan "inexperiencia", si bien las páginas negras contienen "experiencia", llenas literalmente hasta el punto de la saturación; no dejan espacio para otro acontecimiento. Con respecto a la consideración referida anteriormente de la materia en el campo de la ciencia, las páginas blancas representan el estado aparentemente puro del espacio absoluto, de la "nada", cuyos movimientos propios pueden generar energía; mientras que las páginas negras constituyen el sedimento material de toda la aparente energía que llena el espacio del no ser: una masa densa, sólida y tangible de "cosa" total. Pero, ¿lo son? O, mejor dicho, ¿lo es?

La respuesta es manifiesta: las páginas en blanco están repletas, completamente llenas de "vacuidad", si bien las páginas negras están deliciosamente faltas de "nada". Por lo tanto, unas y otras están igualmente vacías y llenas. La condición de las mismas no se halla abierta a elección. Mas si pretendiésemos elegir únicamente en función de blanco o negro, ¿quién podría establecer, si no nace del prejuicio, que el blanco está vacío, es nada, y el negro está pleno, es todo, o viceversa? Solo es posible atinar a decir que el blanco es la ausencia de negro, y el negro, la ausencia de blanco; la propia implicación conlleva que una cosa garantiza la otra.

Entonces, si ambas cosas son posibles, aunque ninguna basta por sí sola, se diría –tal y como comencé arguyendo– que, en la medida que solo la paradoja es “real”, cualquier otra “realidad” o forma es ilusión.

Nosotros, concretamente en Occidente, hemos sido proclives a aceptar los engaños de estructuras “calculables” o “definibles”, y a defenderlos hasta la muerte. Como se observa en las artes, hemos insistido en cada “verdad” concebible acerca de la forma, desde la seguridad de la “masa” de las pirámides, hasta la seguridad del “espacio puro” en las paredes vacías de las exposiciones de Yves Klein, pasando, claro está, por todas las variantes y combinaciones imaginables que satisficieran nuestros conceptos cambiantes. (Sin embargo, si estudiamos la “masa” en detalle, descubrimos que hasta el metal más denso está lleno de “espacio” y lo traspasa toda suerte de energías sin impedimento alguno. Los rayos cósmicos y los programas de televisión atraviesan montañas –y la “masa” de nuestros propios cuerpos– con franca libertad. En cuanto al “espacio puro”: un centímetro cúbico de espacio en el “vacío” del Sr. Klein contiene suficiente energía cósmica como para poblar un universo).

Hemos abrazado la simetría como ideal, pero la hemos rechazado por tratarse de vanidad vacua. Hemos reducido la visión a una fórmula calculada de elementos construidos, y la hemos rechazado en pro de una compilación “automática” del detritus del orden. ¿Quién tenía “razón”? “Ninguna, dijo la luna”, escribió Emily Dickinson. “Lo mejor no lo es”, continuó. Ni la masa, ni el vacío; ni nada entre medias. Ni la simetría, ni la ley, ni el desorden, ni el caos; ni nada entre medias. Sólo NADA...

¡Pero y la NATURALEZA!, exclamamos. ¡La NATURALEZA no es *Nada*!
 ¡La NATURALEZA contiene pruebas de aquello que se nos antoje creer!
 La NATURALEZA *ama* la simetría; fijémonos en el cuerpo humano, o en un copo de nieve. Leamos la siguiente noticia: «Sundsvall, Suecia, 27 de julio (AP). Choque frontal a las afueras de Sundsvall de dos coches de la misma marca. Ambos conductores impactaban contra sus respectivos

parabrisas e ingresaban en el hospital de la localidad por heridas de corte. Se trata de un joven de veinticinco años, Finn Gagner, y de otro de la misma edad, Dag Gagner. Resultaron ser gemelos idénticos (...)». ¡Qué acontecimiento tan magnífico, simétrico y ordenado!, si no fuera, claro está, porque se trata de un accidente.

Quien se proponga demostrarlo, concluirá que la naturaleza *odia* la simetría: observemos *de cerca* el lado izquierdo y derecho de un rostro; no hay dos copos de nieve idénticos; solo los eventos que acontecen por azar determinan verdaderamente el carácter: desde la forma y tamaño de un árbol, a la “elección” de a quién amamos.

Sin embargo, he ahí las auténticas claves de nuestros sentimientos contemporáneos hacia la estructura. La simetría constituye un accidente del desorden, mas este accidente es el orden de la no simetría (lo que Hans Arp denomina “las Leyes del Azar”, o el científico se aproxima con la “Segunda Ley de la Termodinámica”). Los “happenings” neodadaístas más alocados se pueden calcular y reconstruir tan minuciosamente como un plan general de alcantarillado de Nueva York. De hecho, puesto que no existe el “tiempo” ni el “espacio”, *todos* los acontecimientos y los objetos son meras sensaciones inmediatas. El orden no es sino un evento de la más breve duración, dado que nada permanece inalterado transcurrido un instante. La guerra entre materia y antimateria se libra en nuestro seno, crecimiento y decadencia rotan en órbita, tan continua y simultáneamente como Venus y Marte alrededor del Sol, persiguiendo y siendo perseguidos. ¿Qué queda a parte de la estaticidad y la “masa” total de la nada? Obviamente, lo que queda, bien puede llamarse todo. Cierto es que la naturaleza no solo es Nada; también es Todo.

En vista de esta totalidad que ya nos han desvelado tanto la ciencia como la filosofía y la religión (en este sentido, la ciencia *se convierte* en nuestra filosofía y religión contemporáneas), ¿cómo puede tal cosa hacerse visible, sensible a nuestro equipamiento humano?

Entre las páginas blancas y negras de este artículo, hay otras dos con un diagrama críptico. Algunas partículas energéticas de negro se han filtrado en el espacio de las páginas blancas, o bien se han abierto fisuras en el espacio de las páginas negras, y la blancura ha aislado las partículas de negro, como una ampliación gigante, que revela la “estructura” interna del negro. A causa de este “espacio” -como en el caso de la montaña y el metal-, el negro “sólido” no ha sido más que una ilusión desde el principio. Lo mismo puede decirse de las páginas en blanco. He aquí una ampliación también, que desvela las invisibles energías inherentes en lo que parece espacio puro, como si materia y antimateria se tornaran visibles.

Al examinarlo cuidadosamente, observamos que las pequeñas partículas presentan un “orden”, aunque éste resulta tan engañoso en su relación con la “realidad”, como el que arroja la lucha caótica entre la materia y la antimateria en lo que se refiere al tipo de formas en el espacio. El engaño reside en el hecho de que este diagrama es parte del estudio de una escultura que, terminada, no parece exhibir la simetría y disposición sistemática de esto: su “estructura” interna. Ha sido decisión mía no identificar el dibujo, porque la escultura existe y se experimenta de por sí, más allá de esta parte de su creación, de la misma manera que existimos y nos identificamos con lo que denominamos “vida”, más allá y además de los intersticios de nuestras estructuras atómicas, el yermo de nuestra psique, los silencios en nuestros sentidos, y las diversas energías que ocupan parcialmente todo esto.

Este trabajo, pues, es a la par algo y nada; negro y blanco; vacío y plenitud. Es tan “abstracto” como los principios por los que operan todas las cosas, y tan “real” como la operación de esos principios. Supone un conjunto visual de leyes rotas en la escultura acabada, merced a los “accidentes” propios de la existencia cuatridimensional, a la luz, al punto de vista y a la perspectiva. También es, por el contrario, el accidente de una visión particular del artista, en un momento concreto de la “historia”, por

lo que se convierte en una entidad específica identificable, una “ley”: una fórmula para estos sucesos concretos del azar.

En todos estos sentidos, tanto este trabajo como el tipo de escultura que representa se antojan relevantes para el punto de vista al que nos conduce la ciencia, y que por primera vez nos libera de la decisión, así como de la indecisión. Sin “tiempo” tenemos todo el Tiempo; con todo el Espacio, no hay necesidad de optar por un “espacio” concreto. Como en el caso de esta escultura, conocemos la “masa” del espacio y el “movimiento” de la estaticidad; puesto que, aunque el movimiento propio de la escultura puede o no existir, al igual que la actividad entre sus partes o el movimiento humano en torno a la misma, el mero hecho de hallarse en estado de relación no es, ni más ni menos, que la gran estaticidad de todos los acontecimientos universales en un momento determinado, y, como ya señalara anteriormente, al instante siguiente todo es (aparentemente) distinto otra vez, y se produce otro momento estático. Al juntar dichos momentos, nuestra débil percepción y los engaños de la memoria nos hacen suponer que se trata de movimiento. Como todas las suposiciones, es una ilusión.

Es bien cierto que nuestra llegada al punto de no decisión en las artes y las ciencias, más o menos simultánea a este “momento”, es en sí otra ilusión. Fiel a la forma humana, la consciencia general de tal ilusión en esta coyuntura presenta un efecto sobre otra elección: aceptarla o rechazarla (que es tanto como decir aceptar la desilusión). No obstante, es perfectamente natural que, al librarnos *de* la decisión, seamos también libres *de* tomarla. ¡Nuestro “momento” aún triunfa!

La prueba de dicha paradoja es visible en el mundo de la escultura, tal y como he mencionado anteriormente. La decisión de abandonar ley u orden, como la de elegir entre detritus o automatismo, conduce de golpe a la ley proscrita de la anarquía (ley, al fin y al cabo, inviolable por cualquier otra “externa”). La decisión de emplear materiales impolutos y

procedimientos “ordenados”, “libres” de formas y procesos predeterminados, la expone a los peligros de la evolución de su propio crecimiento, y a la distorsión de esfuerzos externos, como el “crecimiento” de todos los seres vivos en la naturaleza. ¿Cuál es libre y cuál esclava?

A la luz de lo expuesto, las obras que derivan de los intereses descritos anteriormente, operan a modo de protesta (mediante desilusión) o de ilustración (mediante ilusión dedicatoria) de las mismas actitudes actuales. El negro está contenido en el blanco; el blanco se halla preso del negro. Toda estructura en la escultura contemporánea, para formar parte de este momento “estático”, debe formar parte de esta nueva ilusión, al igual que las estructuras esculturales del “pasado” formaron parte de las ilusiones de aquellos momentos. La “Realidad Última” permanece tan alejada aún de nuestra consciencia, que solo disponemos de ilusiones contemporáneas sobre las que erigir nuestras formas. Es irrelevante que procedan de la ciencia o de cualquier otra fuente. El deleite de la ciencia, llegados a este punto, es la sorpresa que le sobreviene al descubrir que ella también es únicamente una pequeña ilusión en la mente humana.

Así, el científico, el artista y el profeta son uno, puesto que lo que motiva y unifica la Humanidad en un momento determinado es la aceptación general de una ilusión en particular. Renunciar a tal ilusión en pro del caos o abrazar ilusiones previas es morir. La creatividad, como la vida y el amor, depende de la capacidad del Hombre de aceptar una ilusión, ser consciente de ella y preservarla. Sólo así logrará encontrar una estructura para su vida y su trabajo. La ilusión es estructura.

Richard Lippold (1915-2002). Escultor norteamericano, estudió diseño industrial en el Art Institute of Chicago y en la Universidad de Chicago. Fue profesor en varias instituciones, destacando la Universidad de Michigan, donde inicia su trayectoria docente, y el Hunter College de la Universidad de Nueva York. Diseñó la mayoría de su obra pública en colaboración con arquitectos y una de sus obras más conocidas, *Flight* (1963), mostrada al inicio del artículo, se instaló en el vestíbulo del Pan Am Building conocido en la actualidad como el MetLife.





*José Ignacio
Linzasoro*

Experiencias con
Toni Cumella.



Viviendas en Lasasarre, Baracaldo (2007).
Arquitecto: José Ignacio Linazasoro. Piezas cerámicas de fachada: Toni Cumella

Desde el final del Clasicismo y el nacimiento del Arte Moderno, numerosos han sido los intentos de integración entre las artes plásticas y la arquitectura, aunque con resultados desiguales. A veces se ha tratado simplemente de un añadido a la arquitectura, como si de una pieza mueble se tratase. Otras veces se ha tratado de redimir una arquitectura de escasa calidad mediante la aportación de un artista de alta calidad, sin llegar a conseguirlo del todo.

La colaboración con Toni Cumella se inició con la fachada de unas viviendas que construí en Baracaldo entre 2005 y 2007. En el proyecto tenía prevista una fachada de prefabricados de hormigón muy oscuros y de fuerte textura. Sin embargo, a pesar de las muchas tentativas realizadas, me fue imposible encontrar algo que me convenciera.

Durante el proceso, tuve un primer contacto con Toni Cumella, con el fin de estudiar la fachada de la Universidad de Segovia, proyecto que estábamos realizando Ricardo Sánchez y yo tras haber ganado un concurso en 2005.

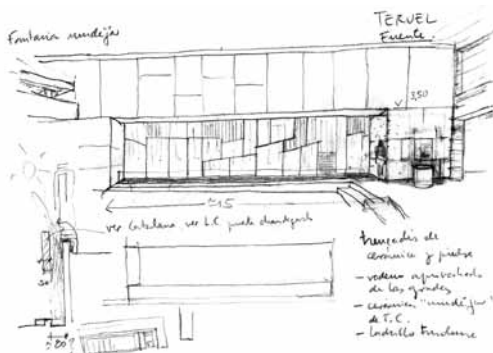


Toni Cumella en su estudio

A través del mismo, tuve conocimiento no sólo de la calidad de sus realizaciones sino de su calidad humana. Una corriente de simpatía y complicidad se estableció entre nosotros. Encontré en su forma de actuar una semejanza con la mía, a pesar de trabajar en campos diferentes, aunque complementarios.

De este primer encuentro surgió la idea de colaborar en Baracaldo. Aunque se trataba de algo muy diferente del prefabricado, Cerámica Cumella ofrecía alternativas interesantes. El material en sí tenía un carácter artesanal que acentuaba la textura frente a un producto puramente industrial, como la cerámica que habitualmente se emplea en fachadas, particularmente en las fachadas ventiladas.

Se reinició el contacto con Toni, esta vez con la voluntad de llegar a un acuerdo o desacuerdo rápido, pues la obra avanzaba y el material de la fachada no estaba todavía decidido. Su actitud se mostró, no sólo colaboradora, sino que manifestaba un carácter inquieto y con afán de aportar soluciones en la línea marcada por la propia obra.



Las perspectivas que se ofrecían eran enriquecedoras y la colaboración resultó provechosa en extremo. Bajo la común idea de acentuar en la fachada la textura y una cierta destonificación, Toni sugirió el empleo de dos piezas cerámicas, una mate, una brillante y la primera colocada al revés. De este modo y jugando con una pauta aleatoria, siempre que no se colocaran dos piezas iguales juntas, se garantizaba la textura y la variedad de la fachada.

Puso el máximo empeño en la tarea a pesar de tener que contar con un cálido mes de agosto para realizar parte de la cerámica en su taller de Granollers. Se contó además con una buena empresa montadora y con la inestimable colaboración de Juan Luis Pereira y José Mari, de la empresa constructora, siempre en la línea de hacer bien las cosas.

El resultado como siempre ocurre en estas ocasiones, fue excelente. La obra por lo que respecta al material resultó enriquecida y muy adaptada al paisaje norteño de Baracaldo. Su color cambiante a lo largo de las horas del día y su consonancia con los cielos habitualmente grises parecía casi perfecta.



Recordaba yo entonces unas reflexiones que oí a Alejandro de la Sota siendo estudiante respecto al gris de los edificios en los climas nórdicos y al uso de la cerámica gris que introdujo en su edificio del Centro de Emigrantes de Irún. Al contrario de la opinión más extendida al respecto, según De la Sota no eran los colores chillones los más adecuados a los cielos y paisajes nórdicos, sino los grises. Algo de esto había visto yo también en muchos pueblos de Guipúzcoa y sintonizaba perfectamente con mi terror al “colorín” aunque ahora parezca estar muy en boga.

El éxito de la colaboración abrió nuevas perspectivas. Yo, como la mayoría de los arquitectos y como ya señalaba al principio, siempre me había sentido un tanto remiso a la colaboración con artistas plásticos aunque, sin embargo, a veces habían producido resultados espectaculares. Muestra de ello son los ejemplos de Sáenz de Oíza y Oteiza, de Peña Ganchegui y Chillida o, en mi caso, con Susana Solano en la Facultad de Psicología de la UNED. Por otra parte, en la colaboración con Toni, no se trataba de añadir nada sino de trabajar conjuntamente en un elemento de arquitectura y esto añadía una mayor complejidad, pues si no había



Producción de piezas cerámicas
Taller de Toni Cumella

Viviendas en Lasasarre, Baracaldo (2007)
Arquitecto: José Ignacio Linazasoro.
Piezas cerámicas de fachada: Toni Cumella

sintonía podría ser fatal. Pero la relación permitía superar todo tipo de dificultades, ya que su actitud, al igual que la mía, iba más allá de personalismos. Nos guiaba la obra y el deseo de hacerla lo mejor posible. Por eso estimaba, y sigo estimando, que la colaboración sólo es posible desde una actitud despersonalizada, como la que se daba entre los artesanos medievales, cuya finalidad estaba siempre fuera de sí mismos.

En este momento estamos trabajando en una pared cerámica dentro de la Plaza de los Amantes de Teruel, proyecto resultado de un Concurso de 2008, que todavía no se ha llevado a la práctica. Se trata de ofrecer una alternativa contemporánea a la cerámica tradicional turolense. Para ello nos basamos en un dibujo de Paul Klee, libremente interpretado y de una gama cromática basada en la de la cerámica turolense, representada en las torres mudéjares de la Ciudad.

El trabajo todavía no está totalmente desarrollado, pero presumo que el resultado promete ser de gran interés dada la sintonía de ambos con el tema y con el proyecto en general.

José Ignacio Linazasoro. Arquitecto y Catedrático de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid, ha impartido conferencias en universidades internacionales como Venecia, Princeton y el Polytechnic of Central London. Está considerado como una de las figuras más relevantes de la arquitectura española de las últimas décadas y su obra, publicada internacionalmente, ha sido objeto de numerosos reconocimientos y premios. Actualmente se encuentra realizando el Campus Universitario de Segovia, la plaza de los Amantes en Teruel y el edificio para el Consejo Departamental de Aube, en Francia.

Viviendas en Lasesarre, Baracaldo (2007).

Arquitecto: José Ignacio Linazasoro. Piezas cerámicas de fachada: Toni Cumella





Taller de proyectos



Painting after John Cage 1. Ink on watercolour paper, A5.

“Para cada una de estas obras busqué algo que todavía no había encontrado. Mi música favorita es la música que todavía no he escuchado.”

John Cage

El límite y la luz

Profesores:

Eduardo de Miguel

Enrique Fernández-Vivancos

Esta seductora invitación a la experimentación de John Cage, nos da pie a proponer que hagamos un alto en nuestras actividades y pensamientos, una tregua para abrir un tiempo dedicado a la investigación y el encuentro. Con el título de Paréntesis temporales¹ se plantea el proyecto de una instalación efímera de carácter itinerante. Un recinto expositivo, la calle o un entorno natural pueden ser las ubicaciones ocasionales de esta construcción que en cada caso supondrá una interrupción, un espacio de silencio dedicado a la experiencia de la luz y del límite, alojado dentro del ruido o de la música del entorno que lo rodea.

A modo de mínimas instrucciones para una acción disciplinada, todos partiremos del mismo punto, una limitación material. Dispondremos de 1 m³ de material cerámico que podremos moldear o apilar, concentrar o dispersar, sin limitación en el espacio.

Esta manipulación material deberá estar guiada por una intención vinculada a una indagación sobre la relación entre la luz y la percepción del límite. La sombra y el reflejo, lo preciso y lo difuso, lo oculto y lo evidente, pueden ser alguno de los temas capturados en estos paréntesis temporales.

¹ - Paréntesis temporales es el término usado por John Cage para definir las últimas obras que compone en 1991 con el nombre de number pieces, donde investiga sobre el concepto de acontecimiento.

I

El movimiento generado por las personas, el viento o una piedra lanzada desde la distancia, pone en marcha toda una sinfonía de reflejos y colores que posibilitan una nueva percepción de la cerámica, en cuyo colorido y brillo reside la esencia del proyecto.

La idea del proyecto surge de la inquietud de reflejar el movimiento en el interior de la instalación y la dificultad que ello conlleva mediante el uso de piezas rígidas y estáticas. Se busca una percepción cambiante de la cerámica, distinta de la establecida a priori, y para ello se añaden dos elementos naturales a la instalación, el agua y la tierra, íntimamente ligados al material cerámico.

*Las piezas se bincan en el terreno natural formando áreas de mayor a menor densidad, ayudándose de la gradación de color para agudizar la sensación de agrupación o dispersión. El agua se incorpora mediante una delgada lamina que su-
pone la materialización del límite entre lo estático y real y lo cambiante e ilusorio.*

Movimiento estático

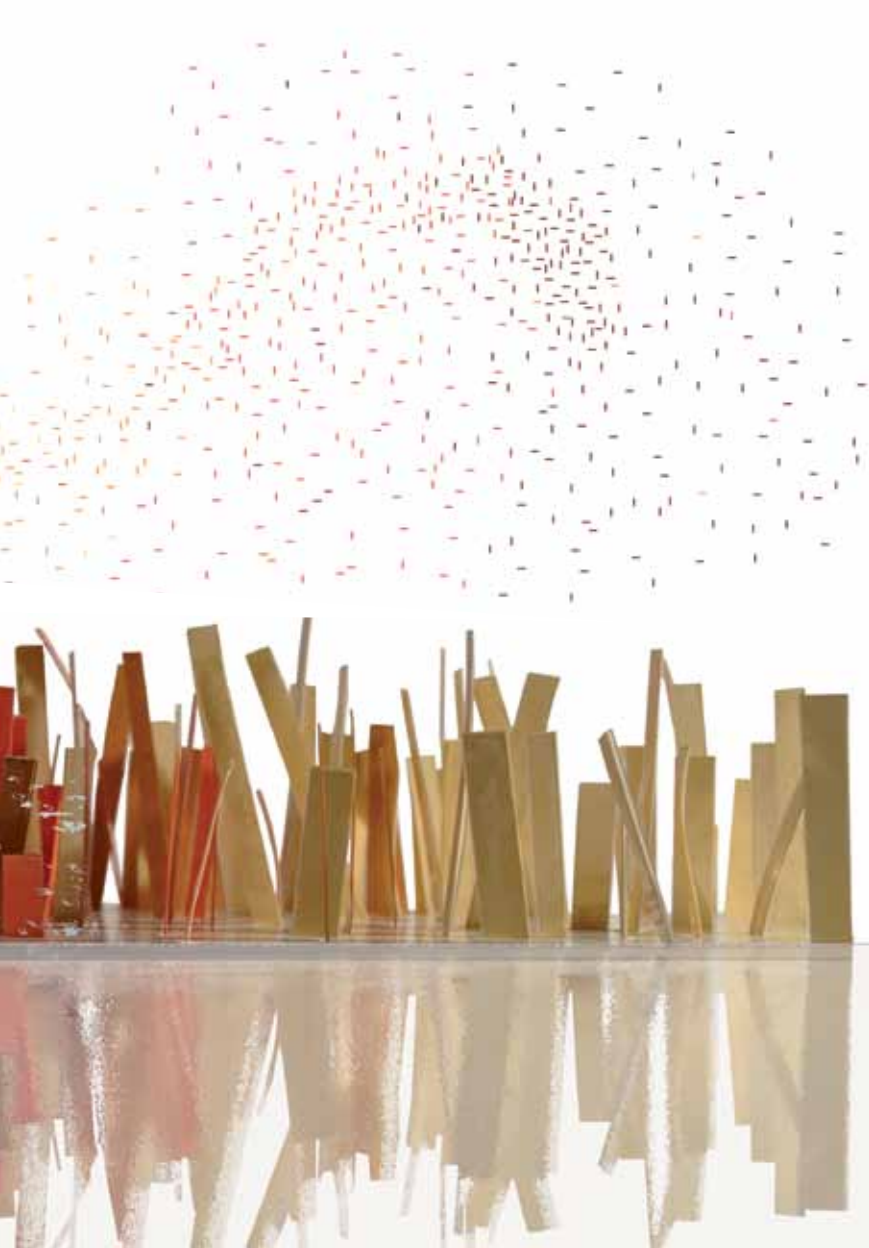


Victoria Benito
María Eugenia Fresneda









(...) En realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. Al occidental que lo ve sorprende esa desnudez y cree estar tan solo ante unos muros grises y desprovistos de cualquier ornato, interpretación totalmente legítima desde su punto de vista, pero que demuestra que no ha captado en absoluto el enigma de la sombra (...).

El logio de la sombra, Junichiro Tanizaki, 1933

En las filosofías orientales el ser y no ser son elementos complementarios. El vacío es lo que da sentido a lo lleno, y unido al concepto de tiempo, genera el.MA (puerta entreabierto con un rayo de luz), quizá lo más cercano a nuestro espacio. El vacío es el lugar donde no ocurre nada, el KÜ, la no forma. La no forma no es diferente del lugar y el.MA no es diferente del vacío. MA es el entorno experimentado

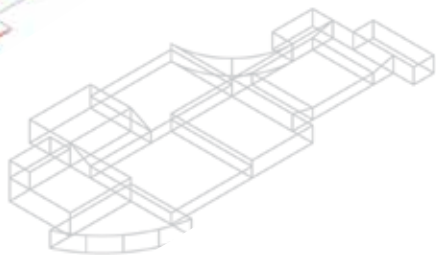
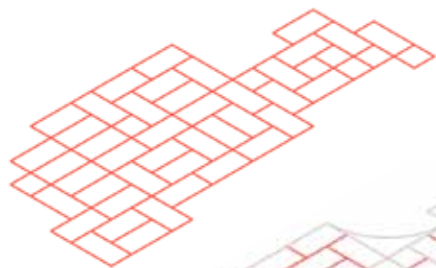
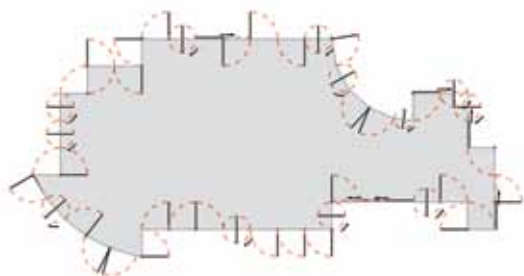
por alguien, es eludir al cambio necesario.

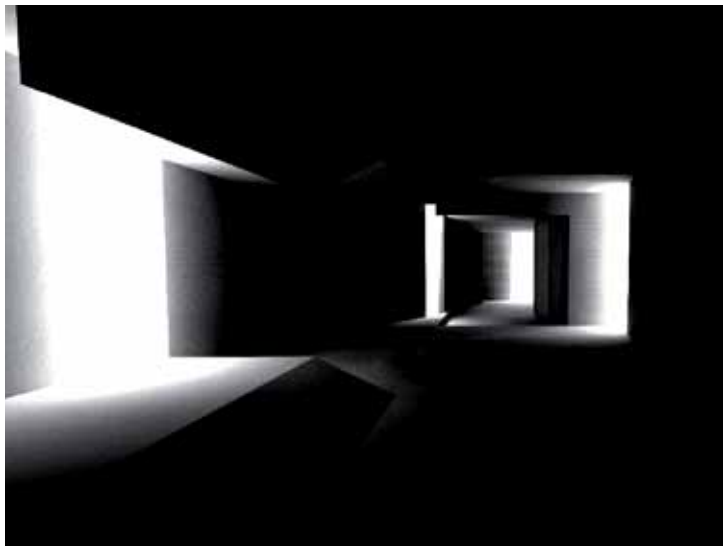
En occidente difícilmente podemos crear espacio así. Tenemos el concepto de entorno (medio ambiente), algo que ocurre en un determinado lugar y puede degradarse en el tiempo (cambio constante), pero el espacio tiene una estructura mental que condiciona la percepción. La imagen no sólo remite a lo visual, sino que afecta a los sentidos y pertenece a una facultad mental: la imaginación. Un gradiente de luz sobre una superficie crea volumen y por tanto espacio, interpretado visualmente como profundidad. El juego de la luz y el límite provocan en el espectador la pérdida de escala, la desorientación y la sorpresa. Ese es el fin del proyecto.

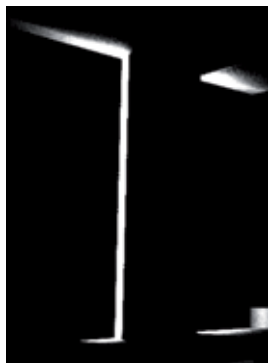
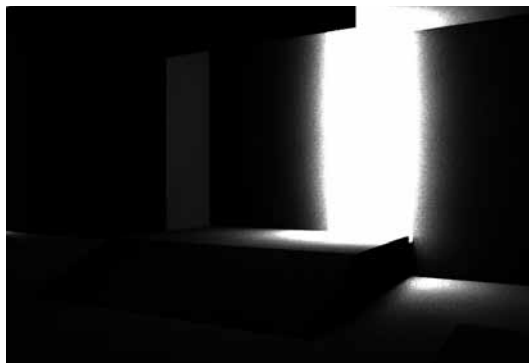
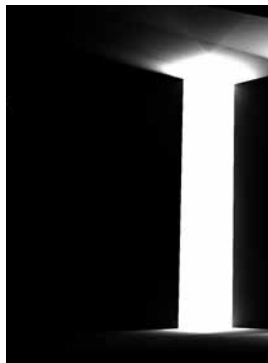
El enigma de la sombra



Antonio Ferrández
Juan Antonio Torres

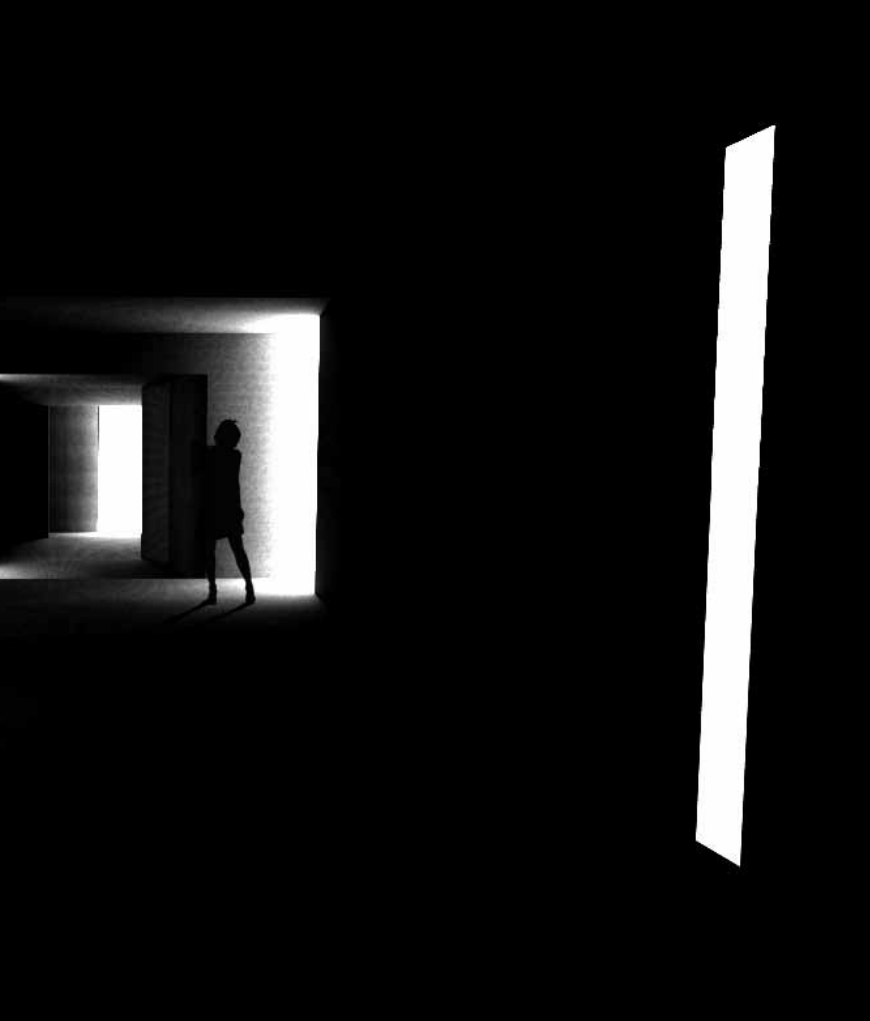












A semejanza de lo que ocurre en una partitura musical, en la que cuando hacemos desaparecer el pentagrama lo que queda son notas sueltas pero relacionadas entre sí; en arquitectura, cuando desaparece la rígida geometría, surgen las relaciones entre sus ocupantes y entre ellos y los diferentes espacios.

El proyecto propone unos "bilos cerámicos" formados a partir de un cable al que se le anclan unas piezas blancas con gran espesor de esmalte. Un espacio donde el tiempo, el límite y la luz sean modificados continuamente por los visitantes gracias a la densidad en que se distribuyen los elementos y donde la variación del tiempo vendrá dada por los diferentes recorridos trazados por los usuarios. Una

arquitectura cuyos límites pueden ser constantemente modificados.

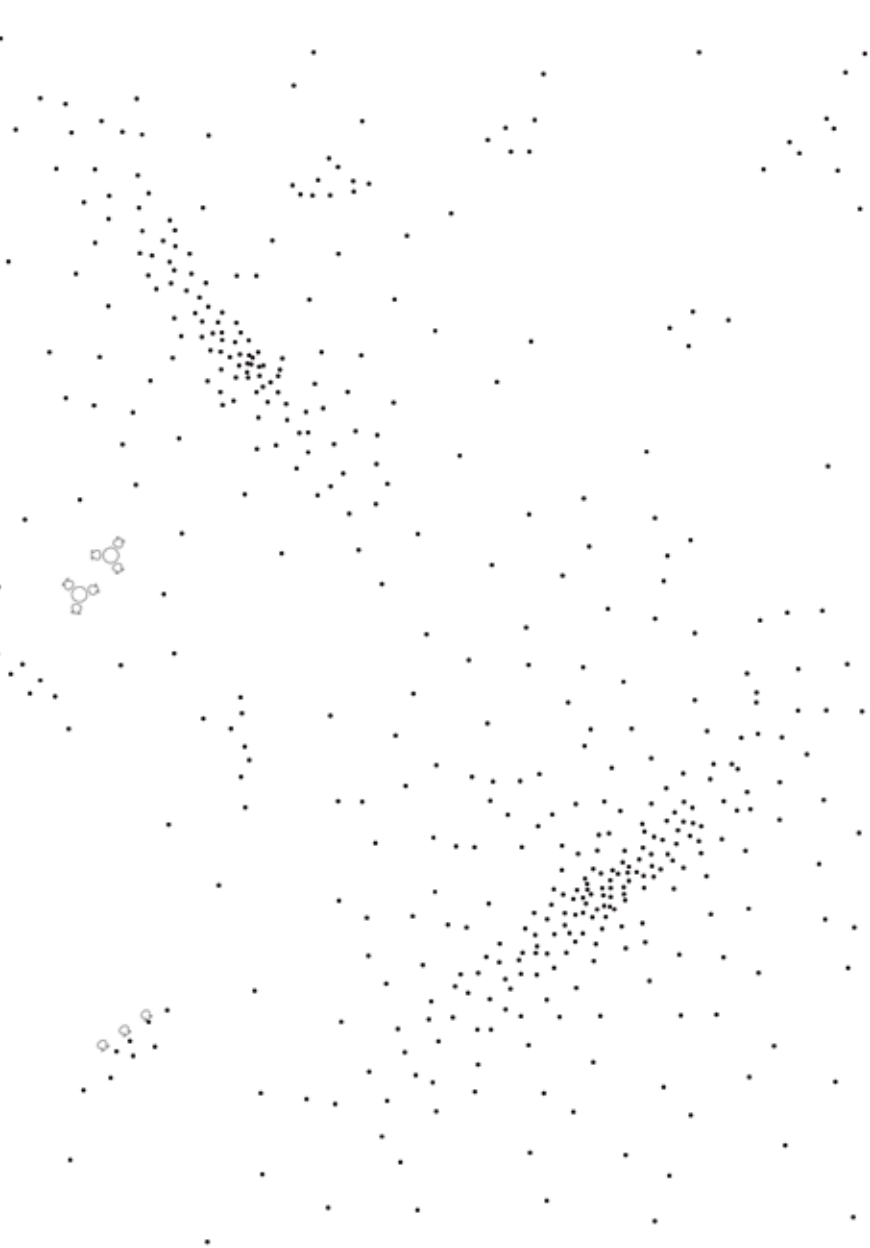
La luz también varía con el movimiento de los "bilos cerámicos" producido por los visitantes. Las zonas de mayor densidad presentan una concentración superior de luz captada, de día a modo de lucernario desde el exterior y de noche con las lámparas de LEDs ubicadas en el interior.

Incluso la altura de los espacios es determinada por la densidad de bilos dispuestos en cada zona, ya que en áreas donde existe una mayor concentración, se genera una elevada tensión que comprime el espacio. Consecuencia de ello, es la variación de sonidos producidos por los bilos al moverse, a modo de cuerdas en un instrumento musical.

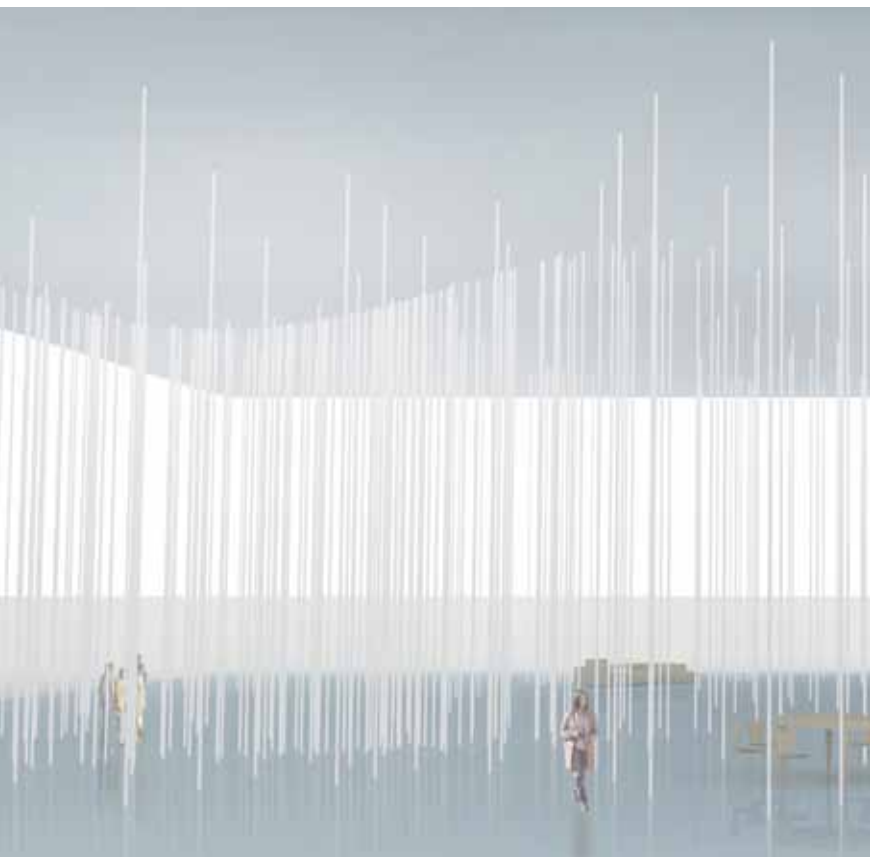
El jardín de las relaciones



Kohya Takayama
Carlos Díaz









Reinterpretamos el concepto de límite en un parámetro cerámico habitual. Las piezas se disponen uniformemente sobre una superficie continua encargada de unirlos al elemento sustentante, pero al separar las partes que lo componen diferenciamos el fondo de la figura, aislando la pieza y creando una superficie continua con juntas, esta vez, de luz.

Pequeños elementos cerámicos flotan en el aire mostrando todas sus caras a modo de polvo suspendido. Utilizamos la cerámica desde una doble escala: en conjunto, un plano continuo sólo comprensible desde la lejanía que refleja la luz y la naturaleza, en la cerámica, la materialidad de la pieza y sus características individuales.

El proyecto presenta una doble posibilidad de límite. Por una parte, el borde físico que separa el ámbito iluminado de la penumbra, permitiendo el paso a través de un elemento material.

Por otra, luz y sombra comparten el mismo recinto, encontrando el límite en la propia sombra (o luz) a atravesar. La adición de elementos produce espacios en penumbra que contrastan con los huecos producidos por la ausencia de los mismos. De esta forma, se crean pinceladas de sombra que varían con el tiempo e imitan al usuario a recorrer la instalación, construyendo un espacio, no con los elementos en sí, sino con el juego de luces y sombras producido entre ellos.

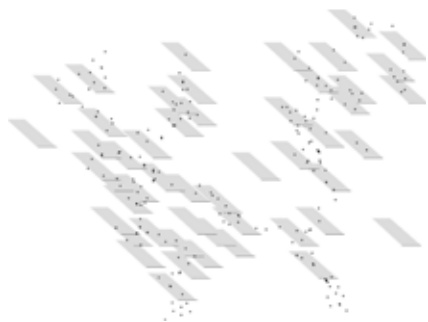
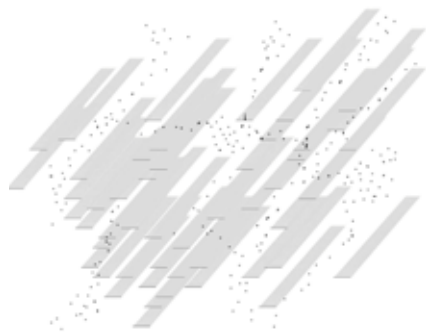


Courtile



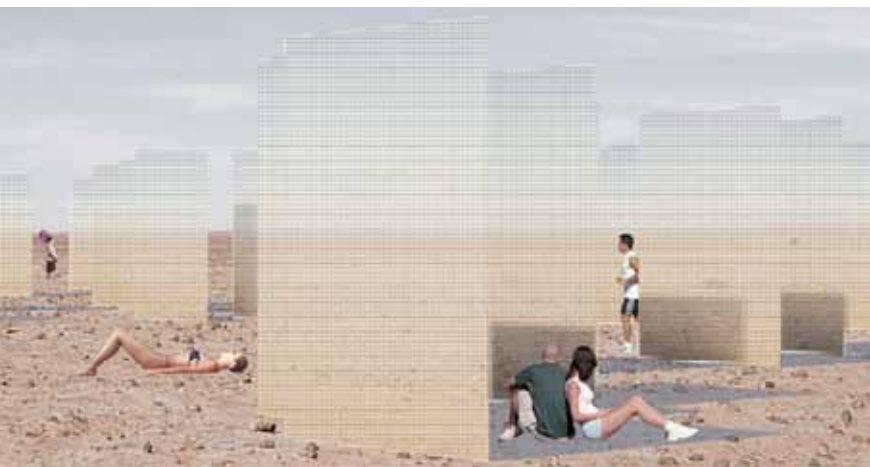
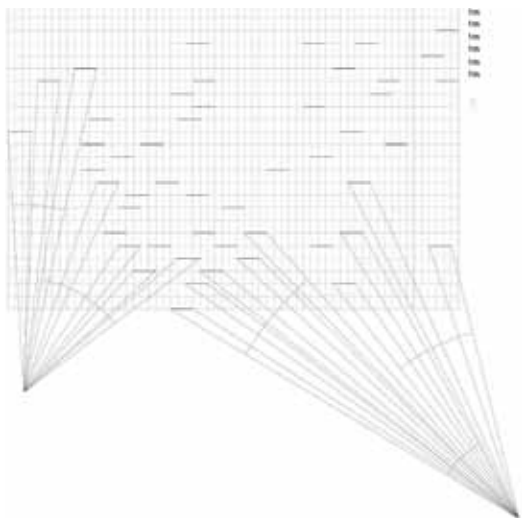
Mercedes Maravé
Francisco Javier Gallego

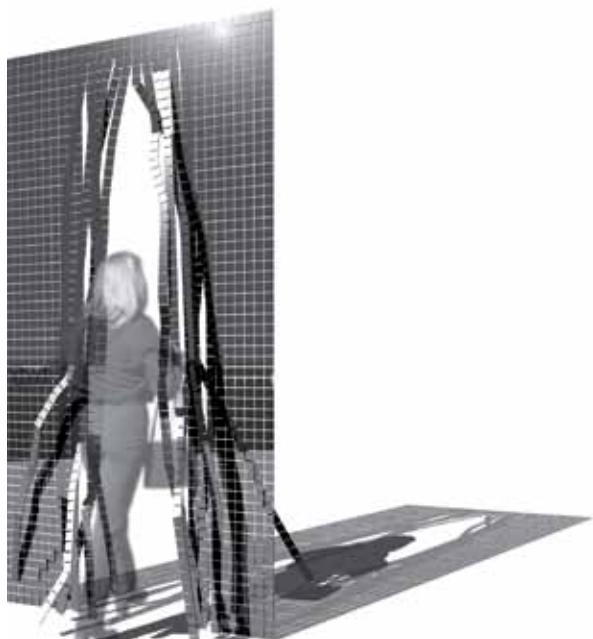
21 dicembre 2.00 PM

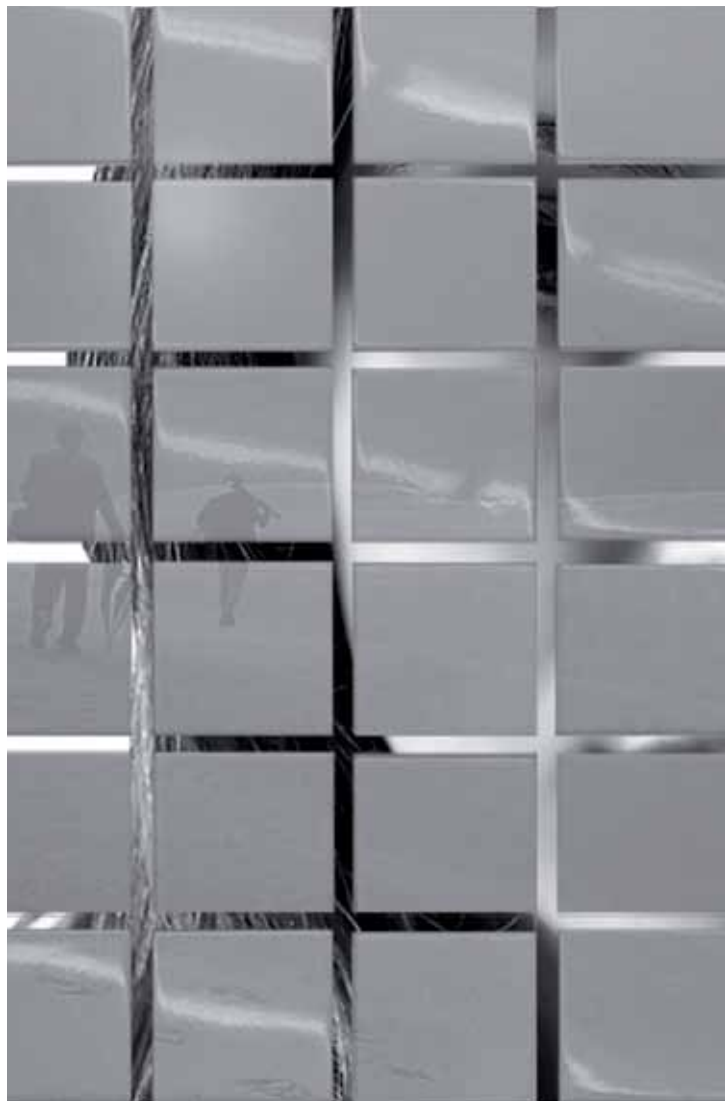


21 marzo 11.00 AM









Recorremos un camino imaginario y cambiante, creado por la luz solar y marcado por la sombra material. Elementos colgados y emergentes causan la transformación a lo largo del día, a medida que nos acercamos al punto final se van densificando, potenciando el efecto de sombra total. Contrariamente, apreciamos ligeros destellos luminosos en la oscuridad de la noche que nos conducen hacia la luz.

Es un camino de sorpresas, infinitas posibilidades de recorrido en función del espacio y el tiempo. Partimos de un metro cúbico de material cerámico, el cual dividimos en 700 piezas fabricadas por extrusión en forma de pequeños perfiles buecos. No sufren ningún tratamiento superficial, quedando con un

acabado mate, rugoso y de tonalidad oscura. Además, incorporan en su interior pequeñas luminarias que nos marcarán el camino en la oscuridad.

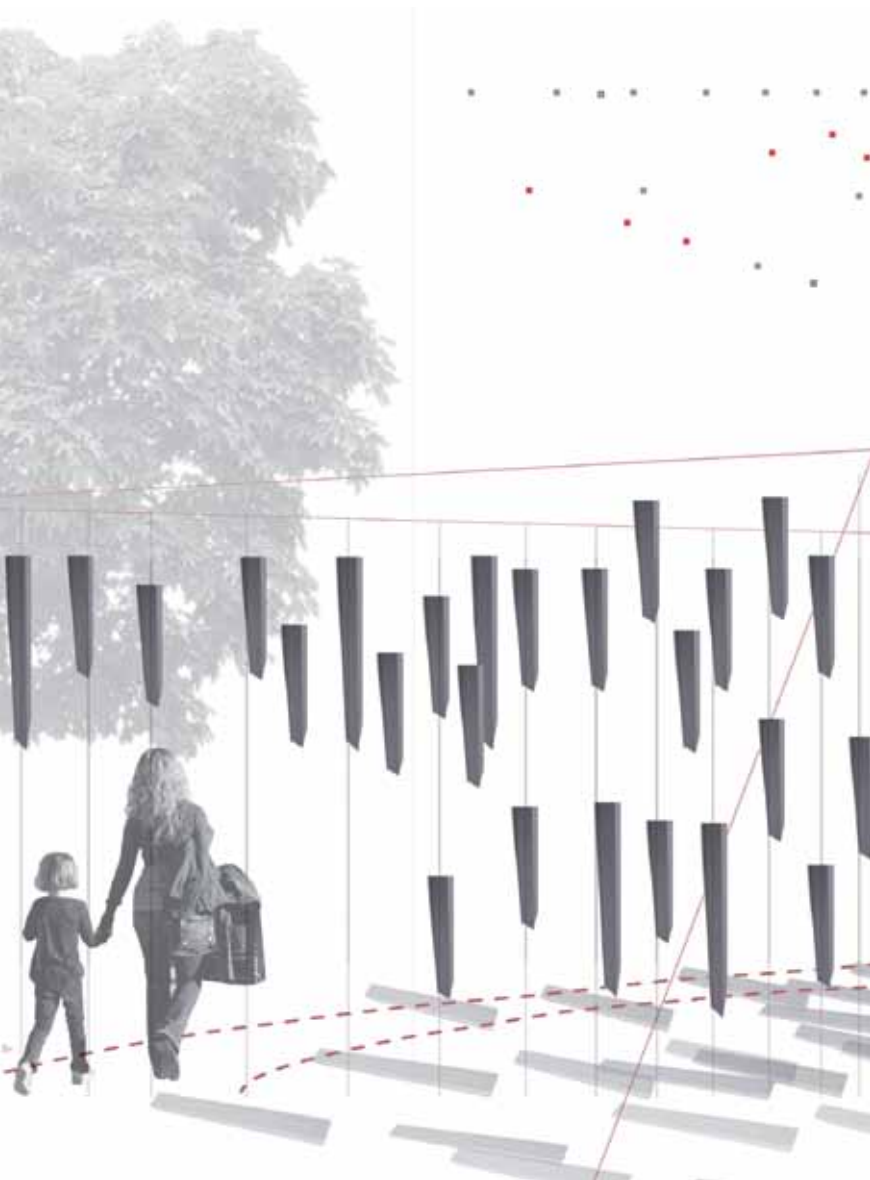
Dichas piezas quedan sustentadas a través de una subestructura metálica cuyos soportes son los mismos elementos cerámicos, armados e bincados en el terreno y unidos por unos cables a modo de sensores a través de los cuales cuelgan el resto de componentes.

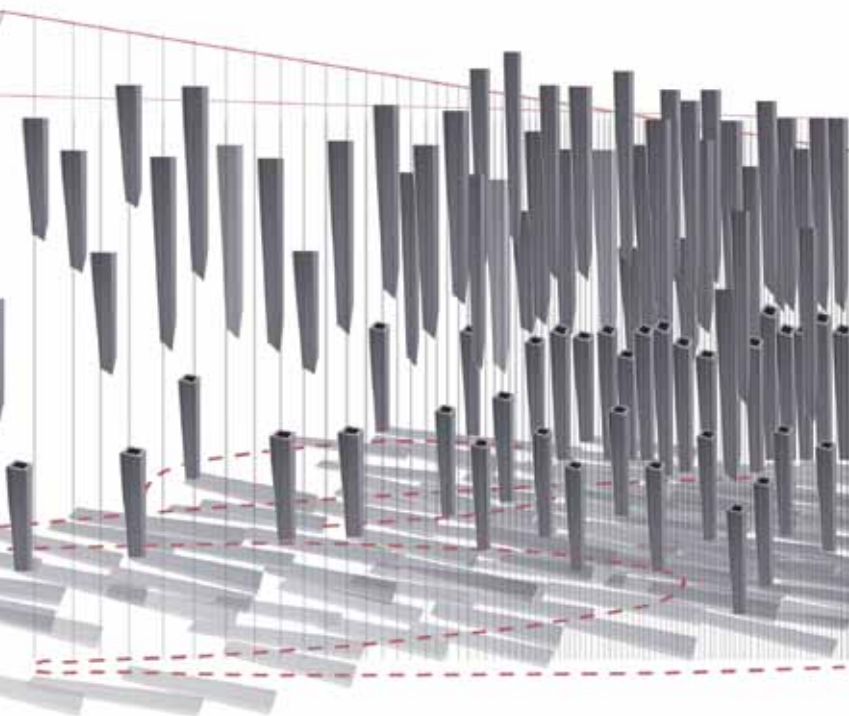
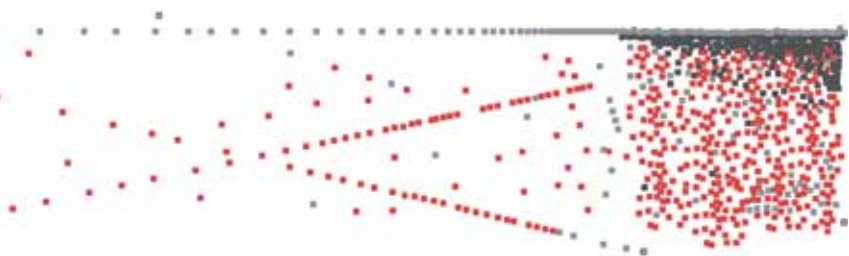
Hacia las sombras



Marta Gómez

María Ponz





Nos apoyamos en las características resistentes del material para configurar un espacio continuo donde la sustracción de elementos configura diferentes percepciones de luz, espacio y sombra. Las aberturas producen una leve vibración de sombras en el interior que, junto al acabado superficial de las piezas, permite que el color, la tonalidad y el brillo de cada una de ellas sea diferente, asemejándose al interior de una gacota, oscura y brillante a la vez. Los límites aparecen y se desvanecen, pudiendo ser recorrido una y mil veces sin llegar a ser el mismo. Un lugar infinito entendido como estrategia compositiva y estructural que permite espacios continuos, sin perder de vista un resultado formal y visual atractivo para el usuario.

El muelle de acero presenta una sección en forma de L invertida para permitir una sencilla colocación de los elementos que se disponen en los huecos centrales del mismo. En virtud de la resistencia a compresión de las piezas cerámicas, el muelle conservará la abertura deseada, ya que las piezas impiden el cierre de los anillos. La pieza se fabricará por extrusión, presentando una sección variable para que cada una de las caras refleje la luz de forma distinta. En cuanto a sus características superficiales elegiremos un color oscuro que contraste con la claridad de la luz y difumine las sombras en el interior y una textura rugosa que combine el acabado mate y brillo para remarcar, más si cabe, las diferentes luces del día.

Boing-Boing



Esther García
Daniel González









Unas imágenes de animación de los años 30 nos revelaron una técnica de gran plasticidad, el pinscreen, y nos preguntamos si podríamos sacar provecho de este método en aplicaciones diferentes. En lugar de una imagen bidimensional, pretendíamos conseguir una experiencia espacial compleja. Nuestra intención era trabajar con el proceso que ocurre en el cerebro humano mediante el cual a partir de un conjunto de elementos finitos, en este caso barras y puntos, se reconstruyen imágenes de volúmenes y superficies.

La metáfora a emplear es la cueva, ya que sus formas orgánicas permiten trabajar las luces y las sombras, los fenómenos que nos revelan los cuerpos. Introducimos el elemento sonoro inspi-

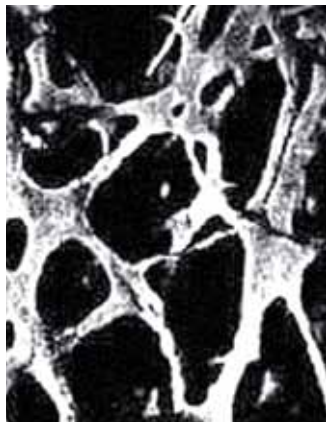
rándonos en las campanas tubulares. Mediante un conjunto de tubos cerámicos esmaltados y cortados a diferentes alturas, suspendidos de una matriz de cables que al moverse en el viento o con la interacción del usuario, pueden chocar entre ellas y producir sonidos.

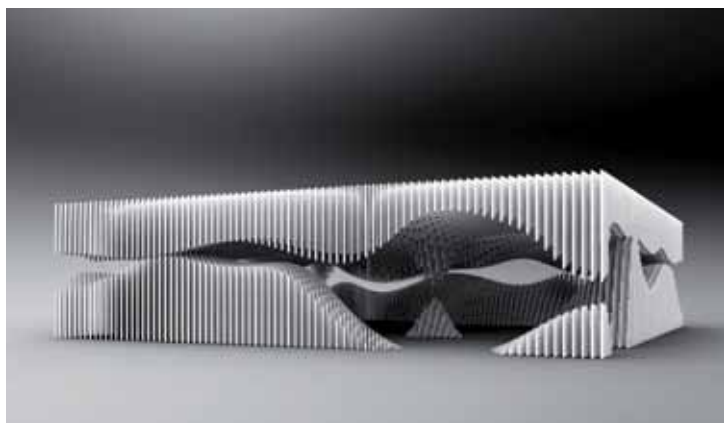


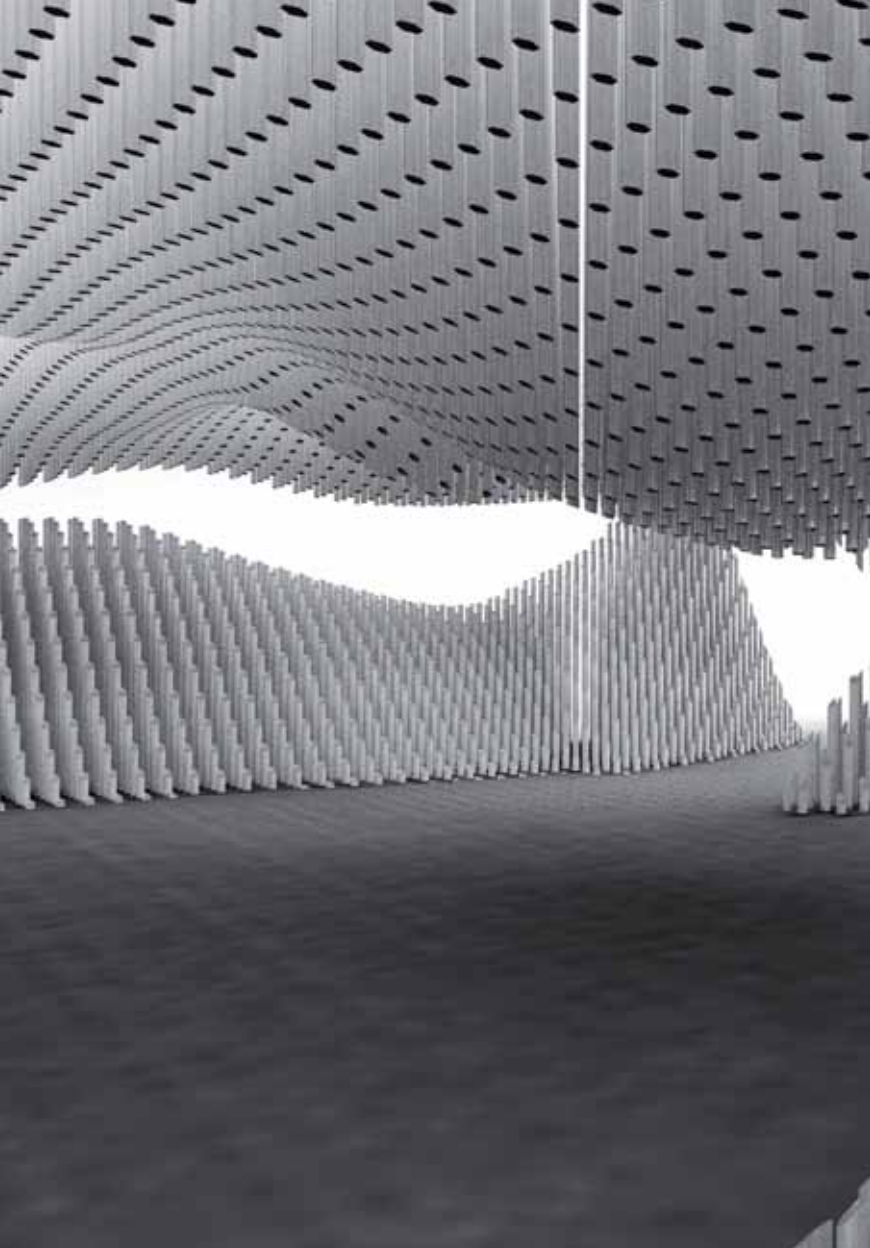
Pin Space

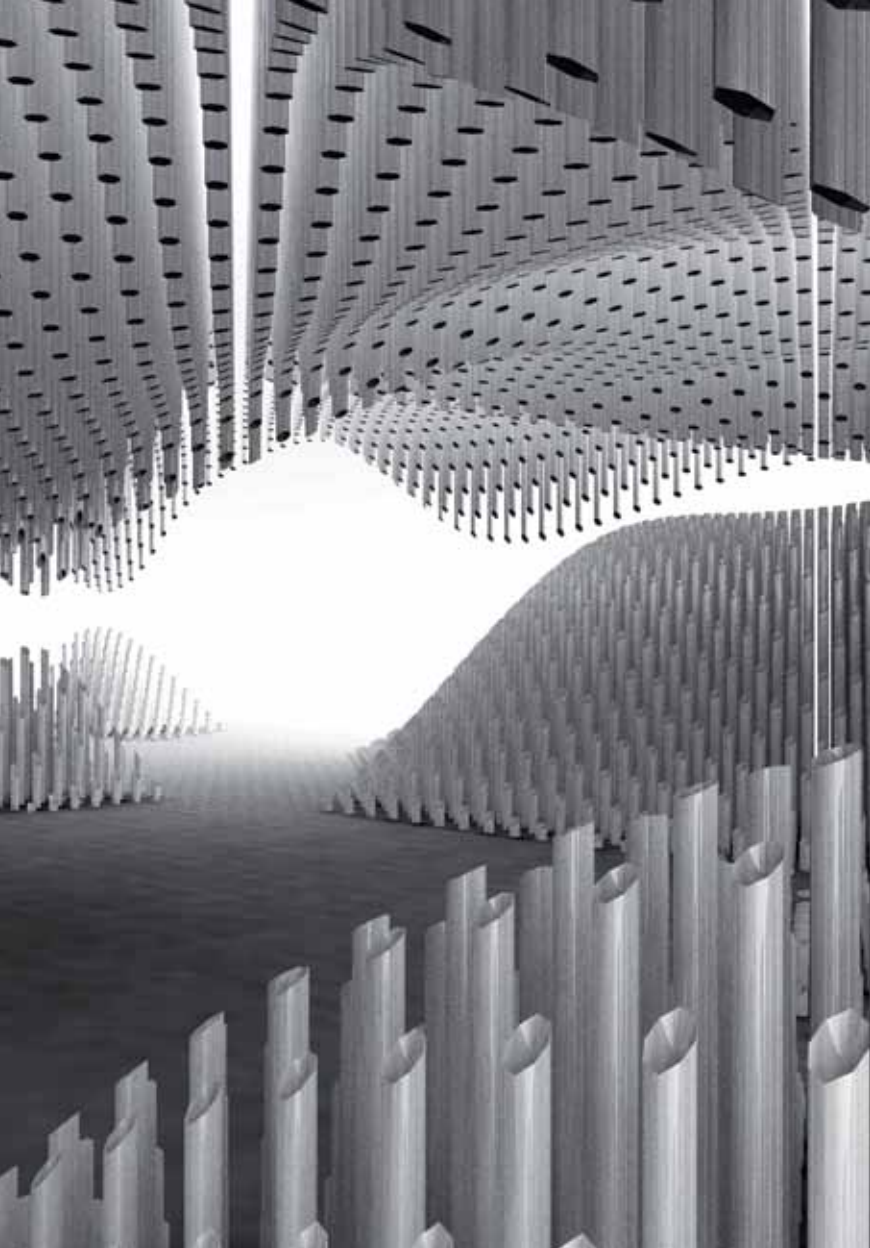


Adalberto Báguena
Javier Cañas









La percepción del espacio engloba la luz, pero ¿qué es el espacio? ¿qué es la luz? Dos apriorísticos esenciales de la arquitectura que siempre hemos pretendido comprender y que han dado lugar a multitud de interpretaciones. Lo que sí podemos afirmar es que son perceptivamente inseparables, sin uno no se percibe el otro.

Nuestros experimentos se basan en aspectos cuantificables del espacio: dimensión, profundidad o gravedad, pero ¿qué ocurre si los disminuimos? Existen otras variables no cuantificables, como su condición de centro de percepción, el territorialismo o la incertidumbre que éste nos proporciona. El espacio perceptivo sigue siendo más parecido al escenario donde se desarrolla

La vida que al modelo tridimensional euclidiano.

La percepción entendida como antecedente del conocimiento genera una sorprendente historia mental del espacio: asociamos espacios abiertos a riesgo e interiores a seguridad o subimos al punto más alto para controlar un lugar.

Cuestiones basadas en la vivencia del espacio, que están ahí sin que nadie las enseñe.

Entendemos por tanto la arquitectura como "la introducción de un orden en el espacio capaz de reducir el nivel de incertidumbre que éste posee por naturaleza".

El límite de la luz



Antonio Cañizares
Pedro Gambín









El proyecto pretende dotar un espacio con la sensación de ingravidez y el transcurso del tiempo. Un lugar de paso, para la meditación o el descanso.

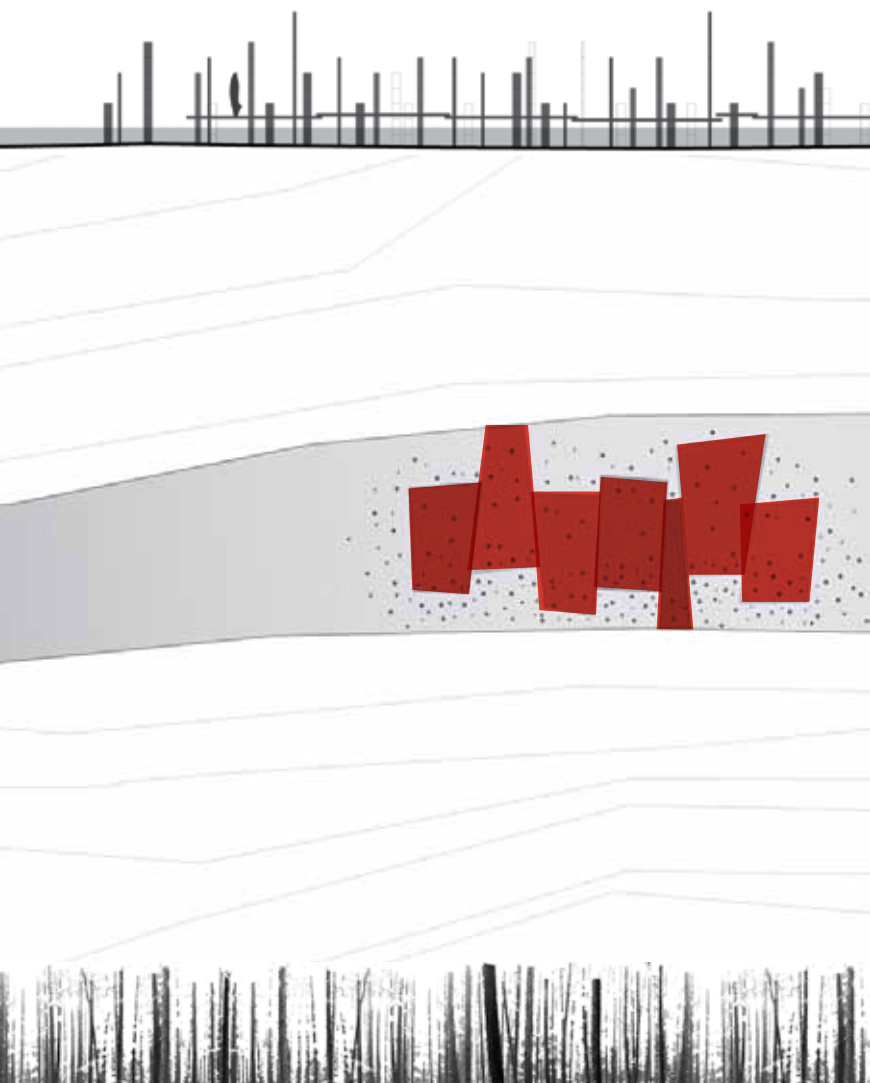
El sistema adoptado plantea unas plataformas de madera sobre una superficie de agua, cubriéndola parcialmente. Algunas veces desde el agua y otras desde las plataformas, nacen, a modo de juncos, las piezas cerámicas. Las situadas en el agua, causan el efecto de elementos infinitos y las emergidas de la plataforma muestran su posición debido a la sombra arrojada sobre la tarima. La disposición de las mismas se densifica en dirección sur para proporcionar mayores sombras a los usuarios. Por otro lado, el agua en contacto con la pieza cerámica es absorbida por capilaridad y,

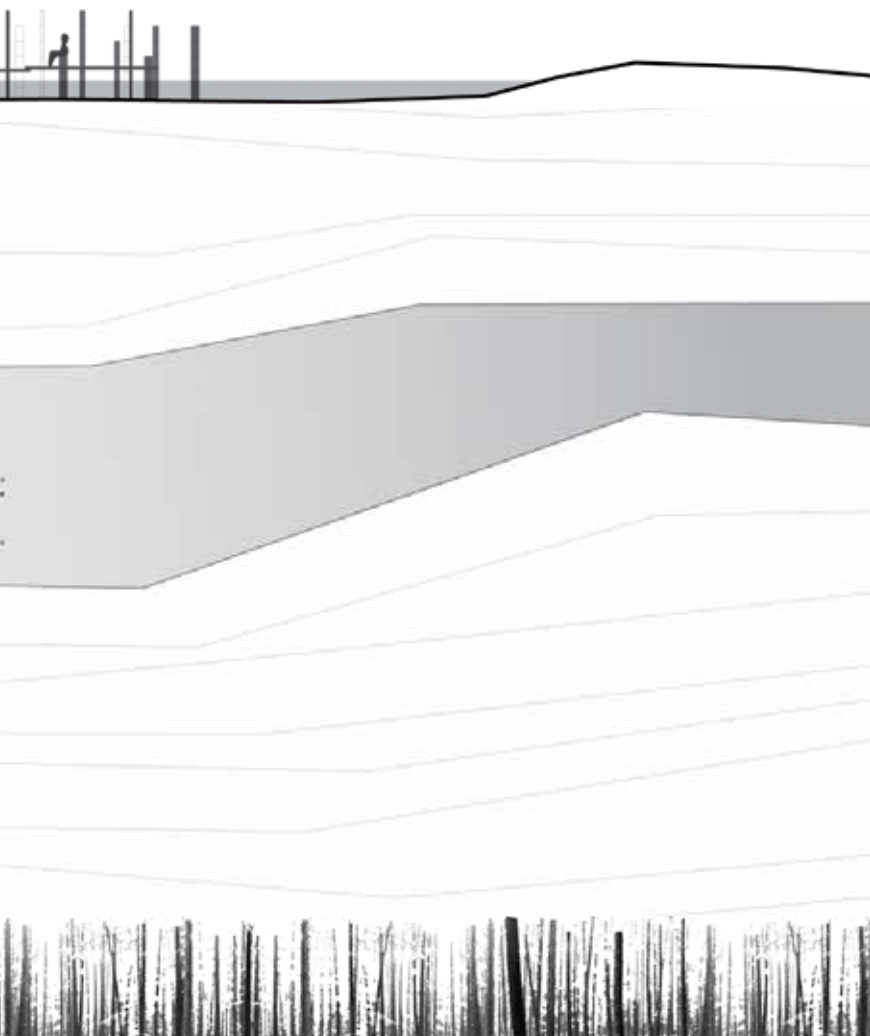
gracias a la acción del viento, esta humedad refresca el ambiente en los días más calurosos del año emulando el efecto botijo.

La configuración del sistema se realiza a partir de tres módulos base de 10, 20 y 30 cm de diámetro y longitud variable en múltiplos de 60 cm (una pieza) y el conjunto del esqueleto se desarrolla mediante una estructura tubular de acero. Los elementos de escasa altura y amplia base se utilizarán como lugares de descanso.

Luz, espacio y tiempo

Jordi Miragall
Ramón Riera









10 /

Se pretende crear un muro de doble boja, a partir de elementos cerámicos conectados mediante anclajes metálicos. Las piezas se disponen de manera que sea posible conseguir un mayor o menor número de aberturas según la cantidad de luz que se desee. Para ello se decide cambiar la geometría plana de las piezas por otra con una de sus dos superficies curvas, consiguiendo además una mayor reflexión de los rayos de luz y aportando más rigidez al sistema. Por otro lado, el acabado de dichas superficies se irá degradando de suelo a techo, desde un acabado mate a otro en brillo.

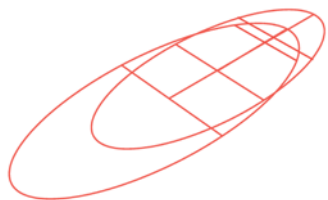
El proyecto desarrolla un recorrido que en el inicio contempla excusas abstrusas, pero a medida que el espectador se va adentrando

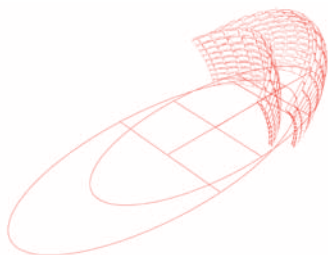
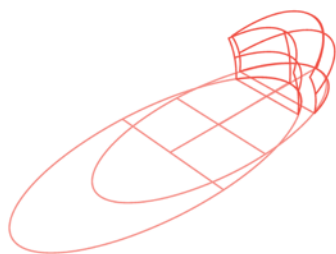
percebe un aumento de ellas hasta llegar al centro, donde se encuentra la zona con más entrada de luz. Se pretende crear un espacio de luz totalmente difusa, la materialización de la cual irá variando según la posición del observador.

Wall Diffuser



Patrick Taylor
María Josefa Baixauli









II

La geometría hexagonal es el punto de partida para el diseño de esta pieza cerámica. Surge de la unión de tres hexágonos y conforma un elemento de una geometría diferente y sugerente.

A partir de una forma pura, se pueden realizar múltiples combinaciones, aquí es donde entran los conceptos de límite y luz. Utilizamos esta variedad de opciones para crear un espacio concebido como un caleidoscopio, un espacio circular en el que el individuo se adentra para llegar a un límite definido por un mosaico compuesto por los propios elementos cerámicos.

El sistema se basa en dos piezas unidas mediante un cilindro, de manera que se permita el movimiento circular de las mismas. Su

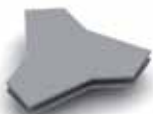
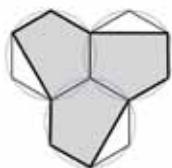
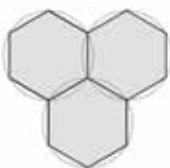
unión se realiza mediante gomas elásticas, consiguiendo que el observador, como si de un juego se tratase, pueda desplazarlas a su gusto conformando diferentes combinaciones con sus consecuentes sombras.

Las piezas podrán ser de diversos colores y texturas, gracias a las cualidades del material cerámico. Asimismo, el movimiento de los elementos también producirá sonido mediante el choque de unas y otras.

Caleidoscopio

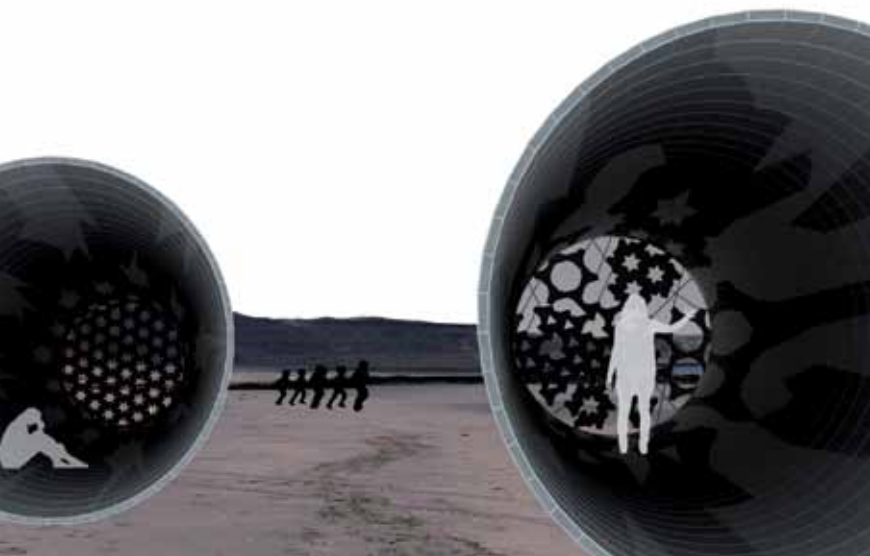


Borja Martí
Paula Porta









12 /

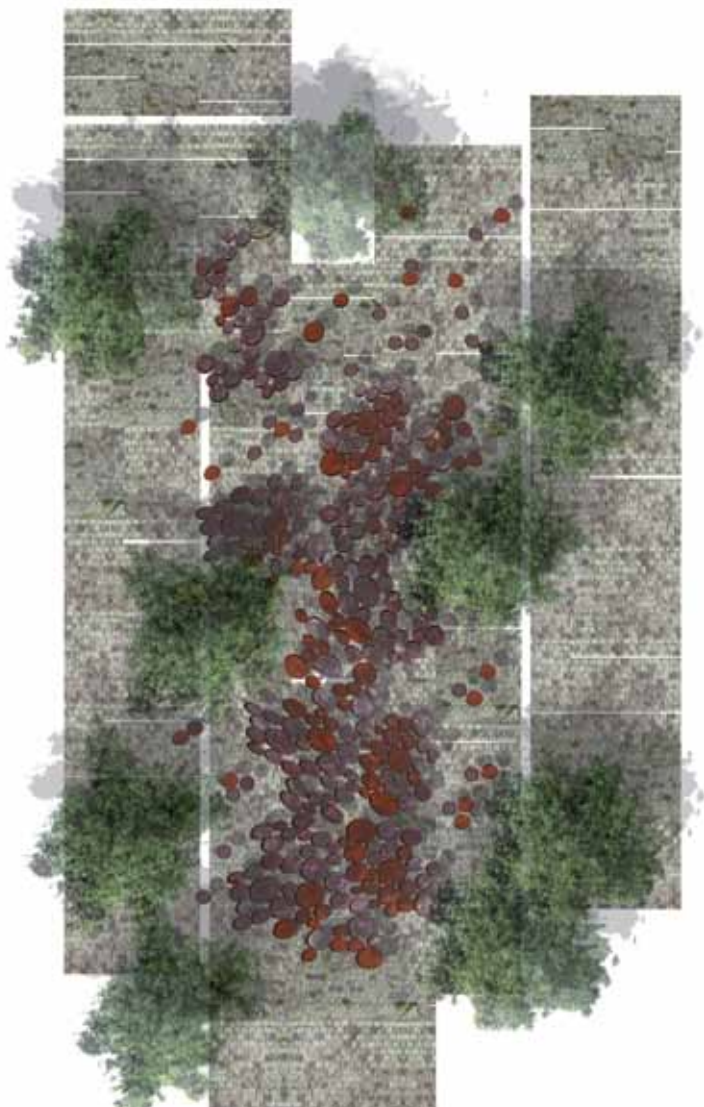
La cerámica forma parte de nuestra vida cotidiana, asociándole acabados de suelos y revestimientos. Sin embargo, sus posibilidades no acaban ni mucho menos ahí... ¿podemos superar su disposición constructiva habitual?... ¿alcanzar la flexibilidad?... ¿basta que punto la cerámica puede convertirse en un tejido? Partiendo de uno o varios formatos de pieza cerámica, se elabora una malla más o menos tupida. Según las condiciones, suspendida de los elementos preexistentes o mediante postes, aparece, se desvanece, es de límites inciertos, actúa como filtro de luz, y proyecta sombras.

Tejemanaje



Rocío Obartí
Ursula Strasser









Un lugar ajeno al mundo donde sentirte envuelto por unos límites oscuros que se alzan para captar la luz y atraparla en sus paredes mediante reflejos. Un espacio para estar sólo, entre la luz y la sombra, la penumbra y el deslumbramiento, el reflejo y el destello, entre espacios donde sólo cabe la vista y espacios que te rodean. Un lugar donde cada recoveco es diferente, en el que cada esquina guarda una sensación distinta, un espacio donde ser parte de lo oscuro, la luz y el cielo.

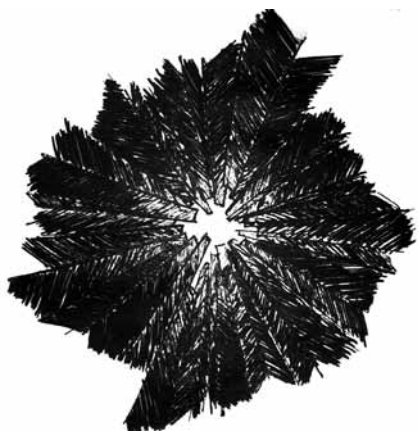
Nos inspiramos en una pieza de catálogo con ambas caras vistas. A partir de ella obtenemos el efecto que buscamos esnaltando diversos ejemplares para lograr los reflejos y dejando otras en acabado natural. El sistema constructivo se desarrolla

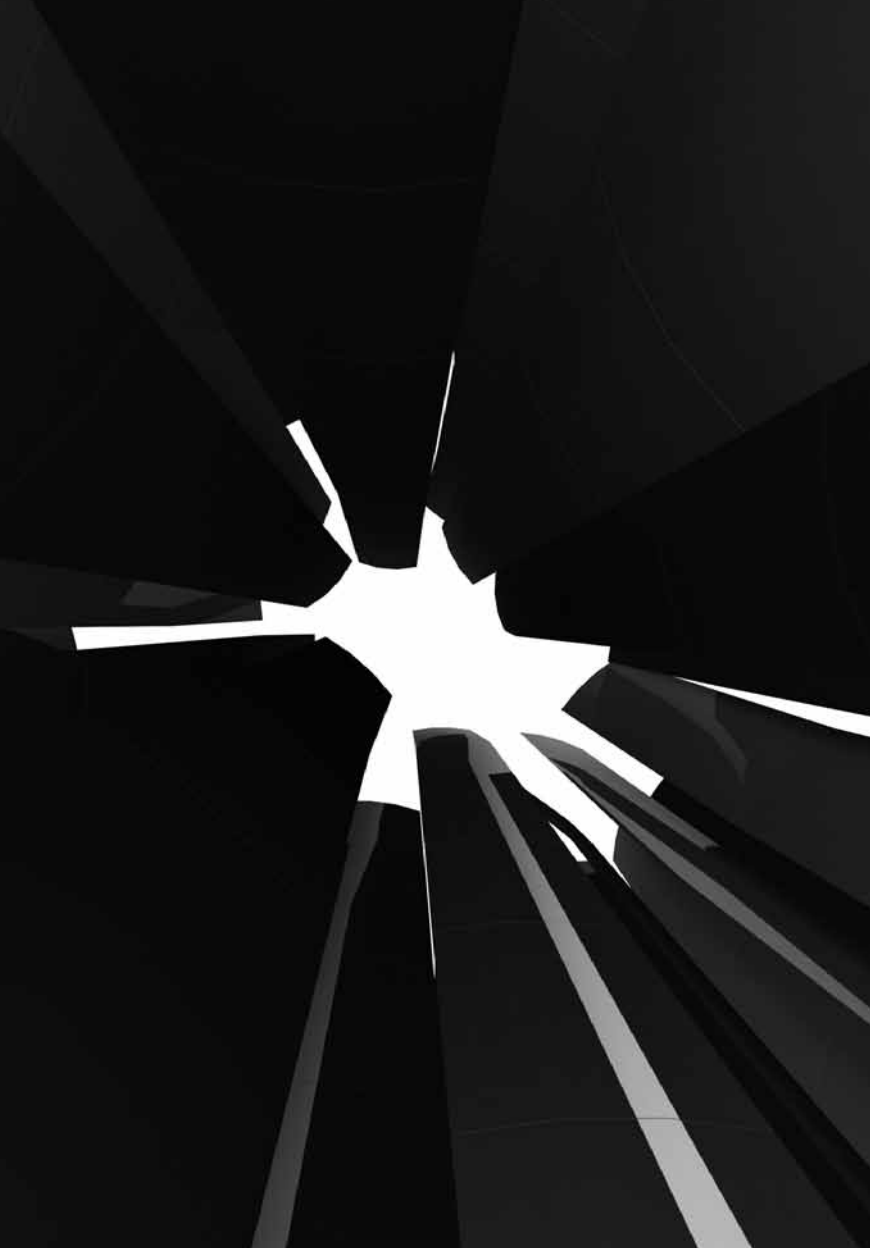
por apilamiento, con una subestructura metálica que recorre el interior de la cerámica, curvando algunas columnas en su remate superior tanto para dar movimiento al conjunto, como sombra/reflejo al interior del mismo.

Zenit



**Antonio Miranda
Beatriz Sahuquillo**









1.1

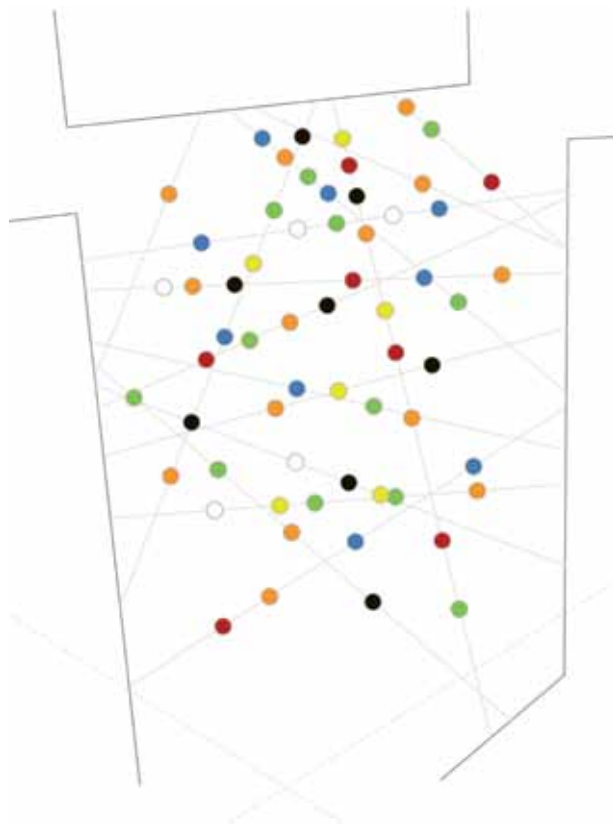
- El proyecto parte de la búsqueda de un lugar con luz tamizada, donde se generen pequeños espacios mediante el uso de elementos cerámicos que desarrollen, al mismo tiempo, una nueva dimensión en el planteamiento del proyecto, la belleza del sonido.*
- Esto lo conseguimos a través de unas piezas esféricas de cerámica esmaltada en diferentes tonalidades, que se encuentran suspendidas sobre los espacios a intervenir de forma que el sonido nos envuelva. Las pequeñas piezas de aproximadamente 2 cm de diámetro se hallan suspendidas a diferentes alturas mediante un sistema de cables que permiten su libre movimiento en el espacio. Esta disposición provoca que en determinados lugares se generen espacios*
- con identidad propia donde la gente se pueda reunir a conversar.*
- El juego del sonido viene complementado con la propia colocación de la subestructura alámbrica, ya que los cables que actúan de guía se encuentran a diferentes cotas y al desplazar una de las piezas, el movimiento se transmite a lo largo de ese cable provocando una variación que en principio no resultaría obvia.*

Explosión de color



Desemparats Moltó
José Antonio Boo









Se ha estudiado una pieza extruida con una aleta que rescata la forma de la teja y permite girarla con facilidad e interactuar con el entorno. El sistema de rotación utilizado proporciona la posibilidad de modificar la posición de las unidades, conformando diferentes espacios bañados por sombra o luz.

Su sencillez facilita diferentes formas de distribución, según se desee un espacio bipóstrilo, salpicado de rasgaduras de sombra, o una zona en penumbra, que sirva de verdadera protección solar. Por otro lado, su flexibilidad conforma un límite variable para la luz, cambiante a lo largo del día y del tiempo, debido a la posibilidad de manipulación de las personas.

Por la noche se utiliza un sistema de iluminación artificial interior que, situado junto al eje estructural, es capaz de conformar verdaderos puntos de luz móviles, comportándose como troncos iluminados.

Las piezas se desarrollan en tres modelos que, partiendo de una misma sección, difieren en longitud, obteniendo las proporciones 1:1, 2:1 y 3:1. La realización del sistema de rotación empleado se ejecuta mediante el empleo de un disco metálico situado en la base de las piezas.

Bisagras de sombra y luz



Jaime José Fuentes
Cristian García









El modo en que nos movemos por ciertos espacios, de manera aparentemente aleatoria e intuitiva, es consecuencia de una reflexión previa llevada a cabo por alguien. Ahora trataremos de simplificar al máximo el concepto de 'límite'-cebido como línea-, relacionándolo también con el concepto de 'equilibrio'.

Un equilibrio inestable, como el producido por un funámbulo al atravesar una delgada cuerda en el aire. Piezas rectangulares de 100 X 10 X 2,5 cm soportadas mediante unas rótulas a un fino tubo de acero, de manera que puedan oscilar y bascular, manteniendo un equilibrio fundamentado en su inestabilidad y potenciando el movimiento de las piezas. Se colocan como una gran manta (en una

gran retícula) de forma que permitan el paso a la vez que generen multitud de centelleos y reflejos acompañados del delicado sonido que desprenden al chocar.

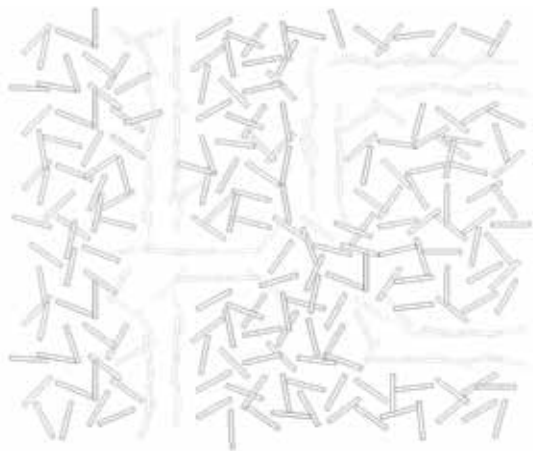
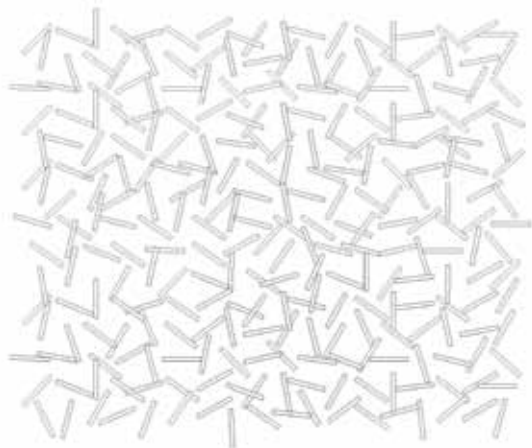
El flujo de personas que atraviesan el conjunto de piezas irá marcando diferentes recorridos en planta que, a su vez, se irán borrando con el paso de nuevos visitantes y que se descubren por el oscilar de los elementos movidos previamente por alguien.

En un momento concreto del día, el sol producirá una sombra resumida en una larga línea, sobre la que flotarán las sombras de las piezas cerámicas, con pequeños movimientos controlados. Como los de un equilibrista, sobre una delgada cuerda en el aire.

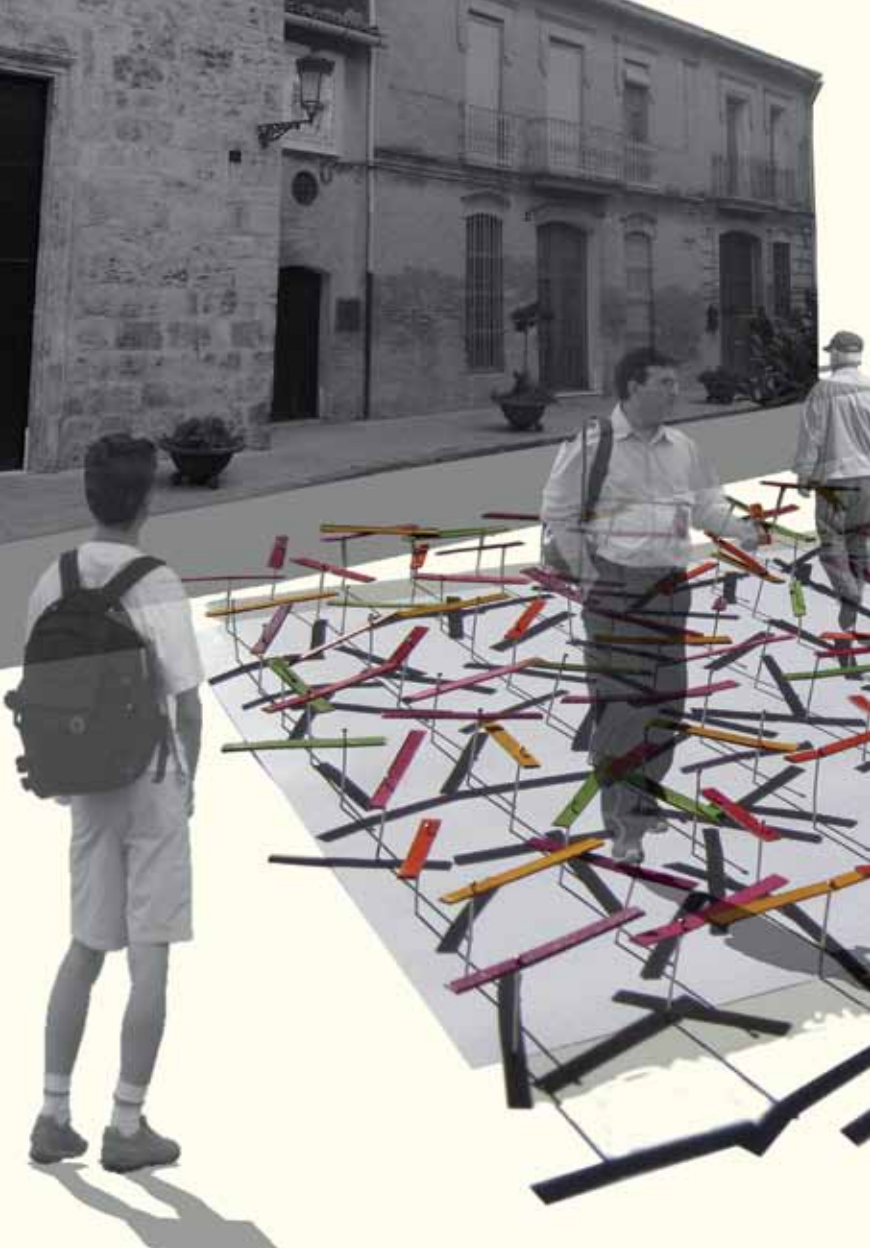
Circo

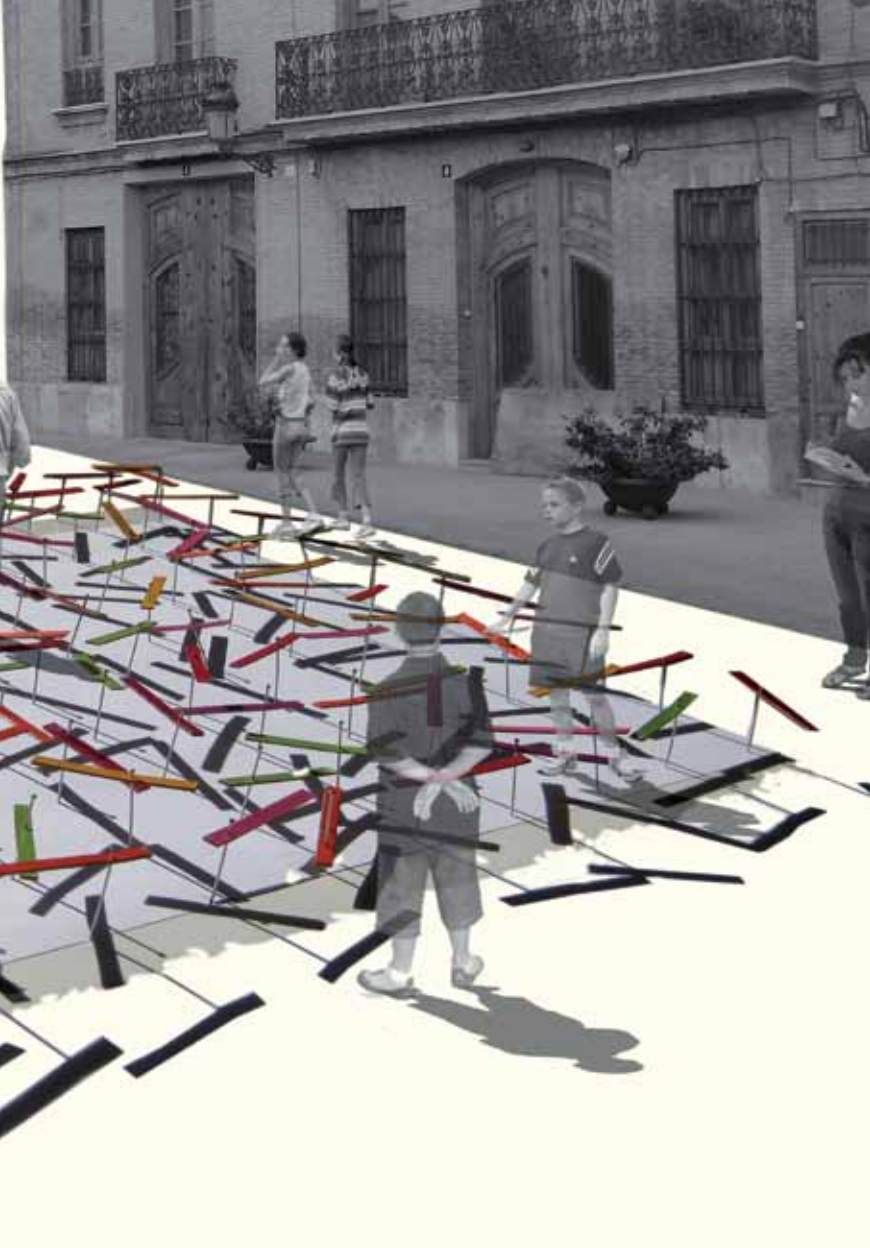


Paula Navarro
Azahara Rubio









Se pretende generar cierto desconcierto en el entorno mediante el uso de la cerámica. Para ello, "pulverizamos" piezas sobrabrantes de baldosas cerámicas esmaltadas en blanco, que confieren al espacio un aspecto de manta que todo lo cubre, desorientando al espectador respecto a lo que existe bajo sus pies.

Se trata de una instalación sensorial. La sombra del usuario define el entorno en que se mueve, generando sensaciones contrapuestas entre un suelo firme y plano y otro flexible, tanto para él, como para el espectador ajeno. La disposición de una tela elástica en medio de la instalación permite modificar la superficie del terreno por el que se camina

Los niños juegan y saltan, borrando cualquier rastro de huella anterior. Nace así el concepto de huella efímera, un nuevo tapiz por donde andar, un nuevo papel donde dibujar. Además, al andar se escucha el crujir de la cerámica a nuestros pies, añadiendo una nueva sensación al usuario.

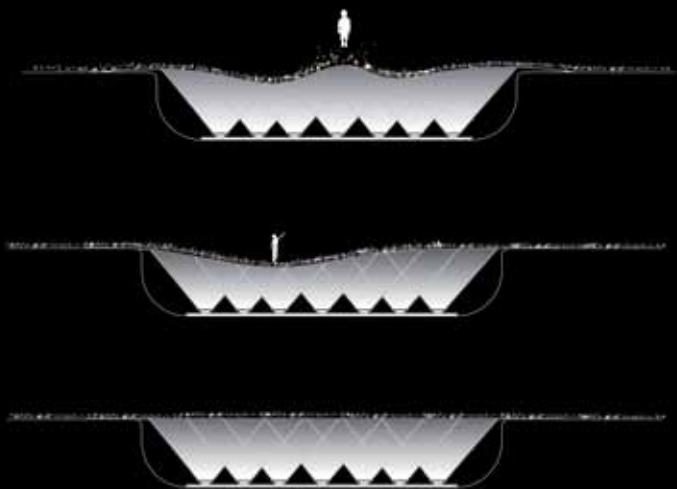
Durante el día, los visitantes producen un juego de sombras vibrantes dentro de la zona flexible que confieren un carácter dinámico a la instalación. De noche, los focos situados debajo de la tela elástica nos definen el límite en el cual se proyectan sombras con luz diurna, ahora ya desaparecidas.

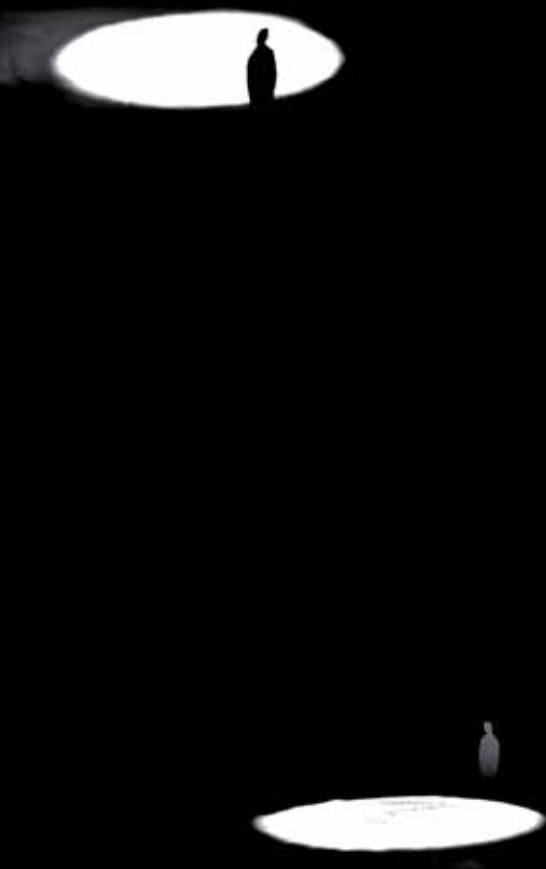
Sombra narrativa



Catalina Pilar Bas

Hugo De Pablo









Actividades



02 de diciembre de 2009, Sesión crítica. Profesores invitados: Carla Santieri y Jose María Urzelai
04 de diciembre de 2009, Conferencia Javier Bernalte
11 de diciembre de 2009, Conferencia Fernando Álvarez
15 de diciembre de 2009, Sesión crítica. Profesor invitado: Arturo Sanz
12 de marzo de 2010, Conferencia José Ignacio Linazasoro
11 de mayo de 2010, Conferencia Fidel Ferrando
18 - 20 de febrero de 2010, Viaje a Toledo
26 - 30 de octubre de 2010, Workshop en Castellón
26 de octubre de 2010, Conferencia Ballo + Rull
28 de octubre de 2010, Conferencia Enrique Sobejano
29 de octubre de 2010, Conferencia Luis Moreno
30 de octubre de 2010, Conferencia José Morales



02 de diciembre de 2009, Sesión crítica. Carla Santieri



02 de diciembre de 2009, Sesión crítica. José María Urzelai





04 de diciembre de 2009, Conferencia Javier Bernalte







15 de diciembre de 2009, Sesión crítica. Arturo Sanz





12 de marzo de 2010, Conferencia José Ignacio Linazasoro





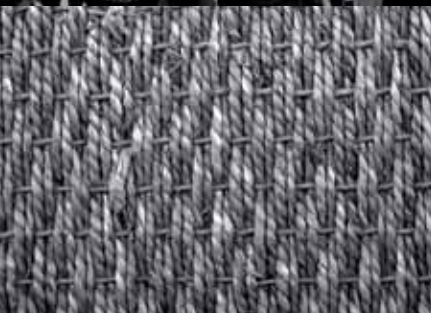
11 de mayo de 2011, Conferencia Fidel Ferrando





18 - 20 de febrero de 2010, Viaje a Toledo









26-30 de octubre de 2009, Workshop en Castellón



26 de octubre de 2009, Conferencia Bailo + Rull



28 de octubre de 2009, Conferencia Enrique Sobejano



29 de octubre de 2009, Conferencia Luis Moreno



ILLA + TUÑÓN : SEIS PAISAJES







Dirección gráfica

Bosco

Maquetación

Javier Parra Rodríguez, Blanca Pedrola Vidal, Eva Raga Domingo

Papel

Velvet - Munken Lynx

Papel ecológico procedente de bosques gestionados de manera responsable.

Tipografía

Dala Floda

Univers LTD Std

Agradecimientos

A la Fundação Athos Bulcão, por la cesión gratuita de los derechos de reproducción de las imágenes de la obra del artista.

A Carmem Moretzohn, por la cesión gratuita de los derechos de reproducción de la entrevista "Habitante del silencio en Brasilia".



FUNDAÇÃO
A T H O S
B U L C Ã O

Este libro se acabó de imprimir el día 23 de abril de 2011 en los talleres de La Imprenta CG y su realización ha sido posible gracias al patrocinio de la Asociación Española de Fabricantes de Azulejos y Pavimentos Cerámicos.

